الجمهوريـــــــــة الجزائريـــــــــة الديمقراطيـــــــــة الشعبيـــــــــة
وزارة التعليـــــم العالـــــــــي والبـحـــــــث العـلـمـــــــي
جامعـــــــة الحــــــــاج لخضـــر - باتنـــــــــة-
كليــة الآداب واللغـــــــــــات
قسم اللغة والأدب العربي

الأشكال الشعرية في ديوان الششتري

-دراســـــة أسلوبيــــــــة-

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب المغربي

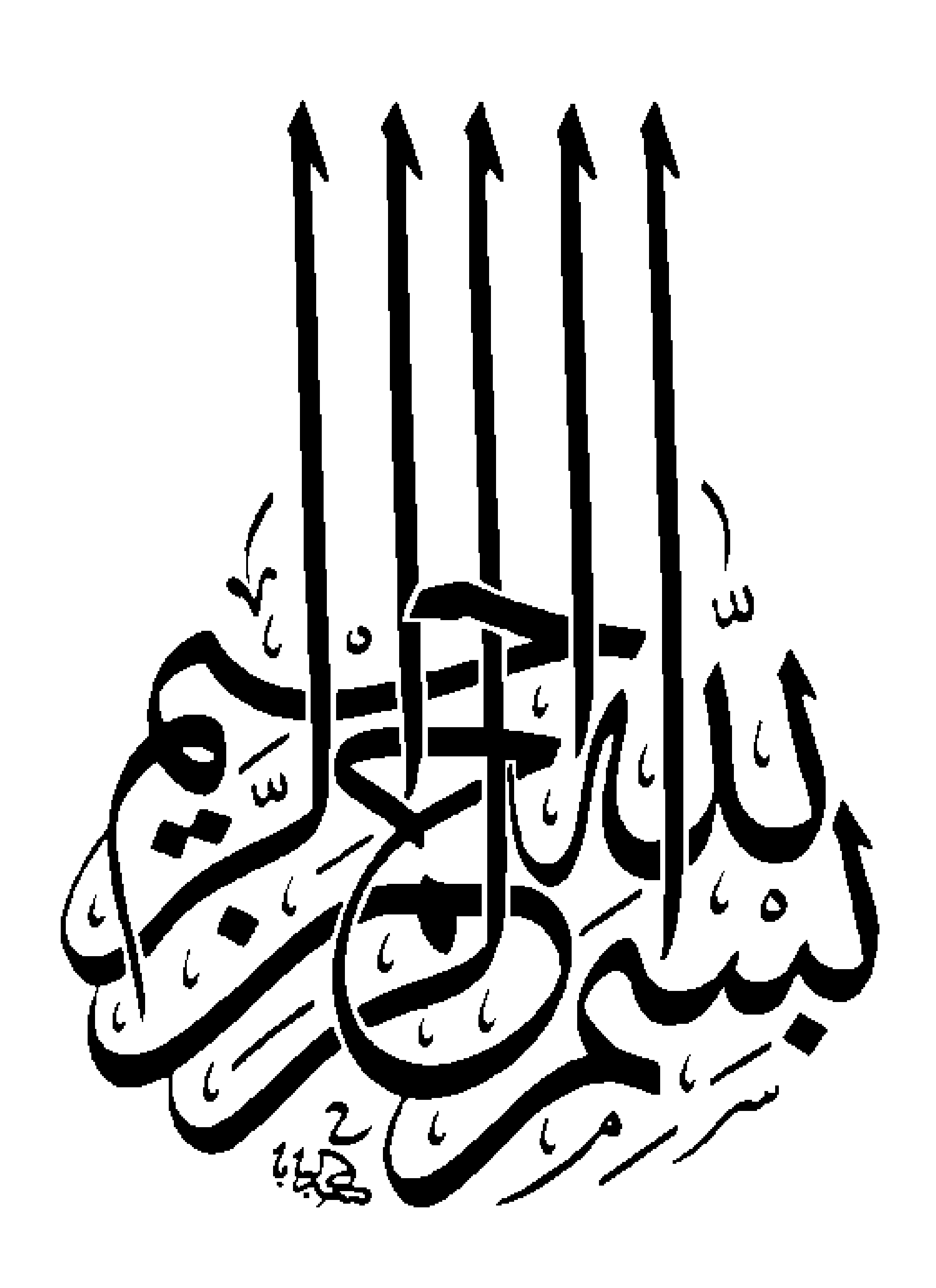
إعداد الطالبة:
حيــــاة معــــاش

إشراف الدكتور:
أحمد جاب الله

أعضاء لجنة المناقشة

الطيـب بودربـــالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنــة	رئيســـا
أحمـد جـــاب الله	أستاذ محاضـــر (أ)	جامعة باتنــة	مشرفا ومقررا
امحمـد فــــورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أحمد مـوســـاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
العيـــد جلولـــي	أستاذ محاضـــر (أ)	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
عبـاس بـن يحي	أستاذ محاضـــر (أ)	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا

السنـــــــــة الجامعيـــــة
1432-1431 هـ/ 2011-2010م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أخيرا و بعد أن استوى هذا الجهد بحثا مقروءا أرى لزاما أن أتقدم بخالص الشكر و الامتنان، وفائق التقدير و العرفان إلى أساتذتي الأكارم اعترافا بجميل فضلهم و أخص بالذكر:

الأستاذ الدكتور: محمد زغينة –رحمه الله- و هذا وفاء وعرفانا لما قدمه لي في بداية مسيرتي لهذا البحث، والذي علمني كيف يصير الحلم واقعا والواقع إبداعا. فأسأل الله أن يتغمده برحمته الواسعة ويسكنه فسيح جنانه.

الدكتور المشرف: أحمد جاب الله الذي كنت استهدي برأيه السديد و الذي كان حريصا على أن يتعهد هذا الجهد بالرعاية، فكان عاملا متجعا، ذلل الكثير من الصعاب التي اعترضت مسيرتي في هذا البحث فله مني جزيل الشكر وخالص الود و الامتنان.

الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة لما قدمه إلي من توجيهات، و لما منحني من وقته وعلمه حتى استقام هذا البحث.

فالله أسأل أن يغمر

الجميع بوافر الجزاء

إهــــــــــداء

إلى الوالدين الكريمين -حفظهما الله-

إلى من شغلت بالبحث عنهم

زوجي وأولادي

إلى كل من ساندني من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل.

مقـــــــــدمة

يعد الشعر الصوفي أحسن من عبر عن فكر، وجهد الشعراء المغاربة والأندلسيين الذين كرسوا حياتهم للتشبث بالجذور والتحليق بالفروع، وربط الإنسان المغاربي الأندلسي بواقعه الروحي في ساعات العسرة، وليالي التيه، وفيافي العتمة تحصينا للنفس، وصيانة للأمة ،ومقاومة للغزاة، ولقد صدق أبو حيان التوحيدي حين قـــال: "أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه وأغرب الغرباء من يستظل بشجرة تقلص ضلعها"؛ وهذا ما حدث لشعر متصوفة المغرب والأندلس، إذ يعد شعرهم أقل ألوان الأدب العربي حظا في اهتمام المعاصرين، فلم تنشر دواوينهم على كثرتها، ولم توجد حولهم من الدراسات الأكاديمية الجادة إلا قليلا، على الرغم من أن تيار التصوف كان قد ابتدأ في وقت مبكر من تاريخ المغرب والأندلس الإسلاميين، وأن هذا الشعر أحد الأشكال التعبيرية لدى المتصوفة في تنوعه، وتعدد أطره، وتلون أشكاله، وفي هذا المضمار نجد الششتري؛ الشاعر الصوفي الرحب الأفق الذي انطلق في رؤاه من زاوية صوفية في مجملها إيمانا عقيديا يتقد عشقا في ذات عليا، مستخدما أشكال التعبير الشعري في عصره، إذ نجد عنده الأشكال الخليلية ذات البنية الفنية العامة، كما نجد الموشحات والأزجال ذات الهزات الجمالية المجددة لبنية الخطاب الشعري وأشكاله.

وسأحاول من خلال هذا البحث إبراز دور الششتري في تطور الخطاب الشعري الصوفي، ومدى تجاوزه للخطاب التناظري أو ما يسمى بالقصيدة العمودية وعدم التزامه بقوانين عمود الشعر العربي الذي أرسى قواعد ه المرزوقي.

ويعد الششتري من الشعراء الصوفيين الذين آمنوا بوحدة الوجود، أو وحدة الأديان؛ الذى تمتزج فيه النظرة الفلسفية بالذوق الصوفي؛ إنه مذهب أستاذه ابن عربي الذي أرسى من خلاله دعائم أكبر مدرسة صوفية فلسفية في التاريخ العربي الإسلامي. كما ذكره تقي الدين ابن تيمية في "الرسائل والوسائل" وعدّه من اللذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره، ولأنه التقى بسيدي بومدين الغوث، فقد أثرت المدينية عليه في بدء حياته الصوفية أثرا كبيرا و كان تلميذا لابن عربي كما قلنا، ملازما له ومن

تلاميذ عبد الحق ابن سبعين منذ التقائه سنة (648 هــ- 1248م) الذي أخذ بعظمته وافتتن به، وإن كان دونه في السن.

إن أهمية الششتري بصفته صوفيا من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين، جعل المستشرقين يهتمون به وبشعره، فقد جمع بعضهم ديوانه الذي توجد نسختان منه في لندن للمستشرقين "Shultene"و "Willmet"، كما نشر ماسنيون عنه مقالة في كتابه "Recemil"، وهذه المكانة عرفها الأقدمون عنه؛ لذا نجد بعض أشعاره وأخباره في مقدمة ابن خلدون ،وفي رسائل ابن عباد الرندي، وعنوان الدراية للغبريني ،ونفح الطيب للمقري، واللطائف الإيمانية لابن عجيبة، ومن المحدثين نجد كتاب " شعراء العرب (المغرب والأندلس)" ليوسف عطا الطريفي، و"الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين" لفوزي سعد عيسى، و"الموسوعة الصوفية "لعبد المنعم الحفني، و"شعر التصوف في الأندلس" لسالم عبد الرازق سليمان المصري.

كل ذلك لأنه صوفي أثر في العالم الإسلامي في مصر والأندلس والمغرب العربي وبخاصة عن طريق "الشاذلية"، بل امتد أثره إلى الشام وسومطرة واليمن، حيث تنشد موشحاته وأزجاله وأشعاره في حلق الذكر، كما ذهب إلى ذلك علي سامي النشار محقق الديوان.

ويعبر ديوان الششتري عن حياته بمختلف مراحلها حيث كان في البداية سنيا وتحول إلى الباطنية ثم اعتنق البومديينية وتخيله في أخريات حياته لمذهب وحدة الوجود؛ هذه الحياة بكل تقلباتها أدت إلى إنتاج ديوان شعري تشكلت فيه أشكال شعرية تتمثل في: القصيدة العمودية الصوفية، الموشحات والأزجال باللغة المغربية، مما يستلزم منا الالتفات إليه، وقد اخترتـــه بدوري كي يكون موضوع بحثي الموسوم بـــ: الأشكال الشعرية في ديوان الششتري " دراسة أسلوبية".

ولم يكن اختياري لهذا الديوان نابعا من فراغ بل هو اختيار أملته بواعث عدة منها: اعتقادي أن الوقوف على الأشكال الشعرية يقدم لنا خارطة وتضاريس جزء من الحركة الأدبية المغاربية الأندلسية، ورغبة مني في فك الرسائل الفنية لهذا التنويع

بالقراءة الخلفية والأمامية التي شكلت الخطاب الشعري الصوفي عند الششتري، سواء من حيث شكله الترميزي الصوفي، أم من حيث الأنساق التقاطعية لهذه الأشكال، و كذا مفهومها ومرجعياتها التاريخية، مما يكشف لنا عن اجترار الشاعر لها، أو فنيتها ونمو وسائل التواصل التي أبدعها الشاعر بقدر معين، ليتحرر من النظام الخليلي؛ أي إن التنويع على المستوى الشكلي هو لون من ألوان تنوع المادة المشكلة لقاموسه الشعري، وهذا ما سيكشفه لنا تفكيك ديوان الششتري الذي اشتهر كصوفي، وولي صالح، ولم يشتهر كشاعر له باعه في اللغة الصوفية، ومستعمل لرموزها التواصلية الافتراقية مثل: الخمرة والسكر والحب والتجلي والمقامات والأحوال، وما لهذه الرموز من دلالة ثابتة، إضافة إلى أنماط الاستخدام لإبراز المضمون، ومن البواعث أيضا عدم وجود دراسات أكاديمية تناولته كشاعر صوفي مبدع عاش عصره؛ فالدراسة لها ما يبررها وما يجعلها جديرة بالاهتمام.

وسنتطرق في هذه الدراسة إلى رصد أشكال التعبير الشعري في ديوان الششتري بصفتها ابتكارا لقوالب وأشكال وأنواع أدبية صغرى من خلال الأنواع الأدبية الكبرى، وما يفصل نمطا وشكلا تعبيريا عن آخر، أو ما يطلق عليه في الدراسات النقدية الحديثة "شعرية النص الأدبي" وما مدى تقاطع هذه الأشكال، أو تباعدها لغة وصورة وعروضا، وكيف تتخلق وتتشكل في نمط جديد، وما مدى فنية الأدوات والتقنيات المستعملة في التجاوز لما هو كائن، أو اجترار هذه التقنيات وتكرارها،حيث سينصب اهتمامنا على البنية الكلية والجزئية أكثر من البنية المضمونية، أو الخصائص العامة التي تلوي عنق الحدث الإبداعي أكثر مما تفسره .

وبذلك يأتي هذا البحث للإجابة عن الأسئلة الملحة من خلال استقراء أشكال التعبير في ديوان الششتري للوقوف عليها وتبيان شعريتها، وفق الدائرة التطبيقية التي جسدت الخطاب الشعري المغاربي الأندلسي في العصور الخوالي، والحكم على ما مدى أصالة التجربة الشعرية لدى الششتري، أو مدى تقليديتها ،وفعالية تقنيات التعبير عنده، وأخيرا ما مدى أثر المكان والزمان في الإبداع.

ولقد فرض علينا الإلمام العام الشامل والدقيق لإشكالية البحث الاستعانة بالمنهجين التاريخي والفني للإحاطة بالنصوص في سياقها التطوري،وللكشف عن بنيات التشكيل العروضي واللغوي الفنيين لهذه النصوص الشعرية،و بذلك يكون المنهج مرتبطا بإشكالية البحث التي في نهاية الأمر محاولة لتفكيك ديوان الششتري؛ شعر عمودي، موشحات، أزجال، إضافة إلى المنهج الأسلوبي وفق بعض الأطر النظرية ومستويات التحليل اللغوي، وبخاصة تحليل الخطاب؛ لأن علم الأسلوب فرع يندرج تحت علم اللغة التطبيقي على الرغم من أن كلمة الأسلوب لها دلالات متنوعة؛ فإنني سأحاول أن أجتهد لأضع الديوان مكانه ،وأقف وقفة متأنية على بعض الظواهر الأسلوبية في ديوان الششتري، قصد التعرف على الأبنية اللغوية على المستوى الإيقاعي وعلى مستوى جماليات التناص والبنية المعجمية، ثم على مستوى جمالية الصورة الشعرية، وقد عرضت هذه الدراسة في خطة اشتملت على أربعة فصول سبقها تمهيد .

ففي التمهيد تم التعريف بالأسلوبية كمنهج نقدي اعتمد في هذه الدراسة لما يتميز به من موضوعية وضوابط علمية قد تنزه الدراسة عن الانطباعية، لكن دون تجريدها من جانبها الفني والجمالي. ثم تم التعريف بالأسلوب من خلال المعاجم اللغوية العربية و الأجنبية ومن خلال التعريفات الاصطلاحية للقدامى والمحدثين على حد سواء، عند العرب وعند الغرب وعلاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى (البلاغة، اللسانيات، النقد)،ثم تم الوقوف عند التعريفات المختلفة للتصوف واشتقاقاته.

أما في الفصل الأول: فقد جعلت الدراسة مختصة بالمستوى الإيقاعي، حيث كانت البداية بتمهيد، تم من خلاله إبراز ما لهذا المستوى من بالغ الأهمية في موروثنا النقدي قديما، وفي محصلتنا النقدية حديثا، حيث أجمع كلاهما على الخصوصية الموسيقية للشعر باعتباره كلاما موزونا ومقفى، وبسبب هذه الخصوصية وأهميتها كان لابد من قيام علم يختص بدراسة وضبط هذا الجانب من الشعر وهو علم العروض، وبعدها كانت الدراسة مختصة بموسيقى الإطار في القصيدة العمودية الصوفية، حيث تم تقديم دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور عند الششتري، ثم إبراز ما قد يعتري

تفعيلاتها من انزياحات وذلك بدخول العلل والزحافات عليها، ومحاولة إيجاد تفسير لتلك المعطيات الإحصائية انطلاقا من الإيقاع السائد في عصر الشاعر، وانطلاقا من الحالة النفسية للشاعر في حد ذاته، وهو المنطلق الذي تم اعتماده أيضا في دراسة القافية من حيث الروي المعتمد، وحركة الروي الأكثر تواترا، ومن حيث إطلاق القافية أو تقييدها.

وبعدها تم الانتقال إلى دراسة موسيقى الحشو وكانت البداية ، التأكيد على علاقة التكامل التي تربطها بموسيقى الإطار، وذلك بالإشارة إلى أن الدراسات العروضية لا تستكمل توصيفها الجمالي إلا بدراسة المكونات الصوتية للخطاب الشعري، وهو ما تعنى به موسيقى الحشو التي كانت في الديوان منسجمة مع حالة الشاعر النفسية، حيث وظف التجنيس بأشكاله المختلفة، وكذا التصريع لإثراء الإيقاع، فجاء كله تناغما جماليا، أضفى نغما موسيقيا رائعا مبثوثا في طيات النصوص الشعرية.

وأما الموشحات والأزجال، فقد كانت مجالا خصبا لبروز المكونات الصوتية المتنوعة التي تعزف الموسيقى الداخلية ، والتي كيفها الشاعر بحسب ما يتناسب مع حالته النفسية، فوظف الجهر والهمس والمد، والتكرار بمسوغاته المختلفة، وفقا لما يفرضه المنطق الشعري له، والتجربة الصوفية لديه.

أما الفصل الثاني: فقد اختص بدراسة جماليات التناص والبنية المعجمية، وكانت بداية هذه الدراسة تمهيد، تم من خلاله إبراز أن الشاعر يستخدم اللغة استخداما خاصا، فتراه ينتقل بالكلمة من طبيعتها المعجمية المحددة إلى الفضاء الإبداعي الحر، حيث يصبح للكلمات معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، حيث أوردنا التناصات المختلفة في القصيدة العمودية الصوفية من خلال التناص القرآني والتناص الشعري والتناص التاريخي، إضافة إلى الحضور المكثف لأسماء الشخوص التي استدعاها الشاعر في قصائده الصوفية، أما الموشحات والأزجال فقد تم إيراد معجم من الرموز الصوفية المكررة في الديوان مثل: ليلى، الخمرة، المقامات ،الأحوال ،الحب الإلهي، فلم يتم الاكتفاء بعرض هذه الظواهر فحسب، بل تم الكشف عن خصوصيتها الفنية التي تجعل من حضورها حضورا ممتعا ومتميزا.

أما الفصل الثالث: جعلت الدراسة مختصة بالمستوى التركيبي، لأن دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، وقد تم إبراز إمكانية الششتري في اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته وإمكانيته في تحوير بعضها، مما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج أو الانزياح خروج مواز له في المنظور الدلالي، حيث تم ربط السياق التركيبي بمدلوله الزمني، من خلال إحساس الشاعر بالوقت على أنه حركة الوجود في المكان، ثم اختصت الدراسة على الجملة الخبرية بنوعيها المثبتة والمنفية ومحاولة إيجاد تفسير للتوظيف المكثف لهذين النوعين من الجملة الخبرية، وبعدها كانت دراسة الجملة الإنشائية الطلبية التي تنوعت صيغها وأغراضها، هذا في القصيدة العمودية الصوفية، أما الموشحات فقد اختصت الدراسة فيها بالوقوف عند أهم الظواهر اللغوية المميزة في اللغة العربية التي تدل على التمكن وحسن التصرف في الكلام ،مثل التقديم والتأخير والحذف بأنواعه المختلفة وظاهرة الإسكان بالوقف، وفي الأزجال تم إبراز أهم الأساليب الإنشائية التي وظفها الششتري من استفهام وأمر ونداء ،حيث تنوعت أغراضها وصيغها وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية والصوفية له.

أما الفصل الرابع: فقد اختص بدراسة جماليات الصورة الشعرية، وكانت بداية هذه الدراسة تمهيد ،تم من خلاله التعريف بالصورة في النقد العربي القديم، ثم في النقد العربي الحديث مع إبراز ما لها من قيمة جمالية تمكن النص من أداء وظيفة التأثير، وبعدها تم الانتقال إلى دراسة الصورة التشبيهية، حيث تم تحديد مفهوم التشبيه وما يتعلق به من أحكام، ثم تبيان الصور المختلفة التي يرد عليها التشبيه في كل من القصيدة العمودية الصوفية والموشحات والأزجال، وبعدها تم الانتقال إلى دراسة الصورة الاستعارية، فكانت البداية تحديد مفهوم الاستعارة عند القدامى والمحدثين، ثم دراستها في الأشكال الشعرية الثلاثة من الديوان، وأخيرا تناولت الصورة الرمزية عند الششتري كونها التعبير الأمثل والأقرب لدى الصوفي؛ لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة، عميقة، تقصر اللغة العادية عن جلائها.

وختمت هذه الرسالة ببعض الملاحظات التي يمكن أن أعتبرها نتائج لهذا البحث، ثم ذيّلت بحثي بثلاثة ملاحق ارتأيت أن يكون الأول منها خاص بالسيرة الذاتية للشاعر، والثاني خاص بشرح المصطلحات الصوفية الواردة في أشعاره، والثالث بالمصطلحات الأدبية الواردة في الدراسة، وقد اعترضتني بعض الصعوبات تتمثل في قلة الدراسات والمصادر التي تناولت هذه الشخصية الأندلسية الفذة وديوانها .

وقد حاولت الاتكاء على بعض المصادر والمراجع القديمة والحديثة منها مترسمة في ذلك خطى الباحثين علّني أصل إلى مبتغاي، وما كان لي أن أصل إلى شاطئ الأمان لولا معينة الله ـــ سبحانه وتعالى ـــ لي ومساعدة أستاذي المشرف الدكتور: أحمد جاب الله الذي كان خير هاد لي في هذه الرحلة، وأتمنى أن أكون وفية لكل توجيهاته.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقول مهما أوتي الإنسان من معرفة وعلم، فهو في حاجة إلى من يبلور معارفه، وأرجو أن يأتي من بعدي من يكمل هذا البحث لتكتمل رؤاه، ودلالته، لينتفع به رواد المعرفة ، وباحثوا الأدب وما ذلك على الله بعزيز.

تمهيـــــــد

مصطلحات ومفاهيم

أولا: الأسلــــوبية

ثانيا: الأسلـــــوب

ثالثا: التصـــــوف

أولا: الأسلوبيـــــــة:

يتكون مصطلح الأسلوبية (Stylistique) من شقين وهما" أسلوب (Style) ولاحقته (Ique)، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسبي، واللاحقة تختص –فيما تختص- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي موضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب أو (science du style).[1]

والأسلوبية ذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تعد علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب، فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي. [2] ومصطلح الأسلوبية في المعجم الإنجليزي Oxford هي ذات ارتباط بالأسلوب تدرس الظاهرة الأدبية الفنية[3].

والدراسات الأسلوبية الحديثة حولت الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب فهذا نور الدين السد يقول إن الأسلوبية "محدثة النشوء، ويراها بعض الباحثين علما ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية، ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا".[4]

أما منذر عياشي فيرى أن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، وهي علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس الأدبية"[5]، وهي عند عبد القادر عبد الجليل "علم التعبير (علم الإنشاء)، وعلم البناء، وعلم التركيب".[6]

بهذا فإن الأسلوبية تعد علما يجرد ويحلل الخطاب الأدبي كما تمتاز من اقتدار كبير على ملامسة ما يعرف بـــ "أدبية الأدب" فالأسلوبية كما قيل عنها بحق: بحث عما

---

(1)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982م، ص 34.
(2)- ينظر: أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2002، ص 27.
(3)- انظر: Dictionary of Oxford, Oxford university press,2000, printed in china, New edition,P286,
(4)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة الجزائر، (د. ط)، ج1، 1997، ص 07.
(5)- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص 35.
(6)- ينظر: يحي الأمير، جديد كتاب "الرياض" الانزياح من منظور أسلوبي، جريدة الرياض الالكترونية، العدد 12795 السنة 39،موقع إلكتروني:
http://www.alriyadh.com/contents/03/07/2003/mainpage/thkafa6748.php

يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا. كما تعرف أحيانا بأنها علم الانزياحات، والانزياح* (Ecart, deviation) هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر...، وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني...، وليس من قبيل المبالغة أن يقال بأن الانزياح يشر ب في مسارب الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول أنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء فإن الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي كما يقول جون كوهين وعلى ذلك فالبحث في الانزياح هو بالضرورة بحث في الشعرية وبحث في الأدبية أيضا"(1)، والانزياح أيضا "حدث لغوي جديد، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، وينحرف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه أدبيته ويحقق للمتقي المتعة والفائدة"(2).

والأسلوبية بالرغم من أنها فرع من اللسانيات لا يمكن لأي كان "أن ينكر فضل قيامها على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة (المعاني، والبيان، والبديع)" (3)؛ لأن البلاغة "تجددت منذ بداية القرن التاسع عشر، فكانت عاملا في وجود الأسلوبية (علم الأسلوب)، وهي علم للتعبير، وعلم للأدب في آن واحد، وهناك من عدها (أي الأسلوبية) بلاغة حديثة، إذ البلاغة في خطوطها العريضة تكون فنا للكتابة، وفنا

*إن التنظير الغربي قد أسهب في التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات كثيرة، سبق للدكتور عبد السلام المسدي أن استجمع كل ما أتيح له منها على هذا النحو: الانزياح (Ecart)، التجاوز (Abus) عند فاليري –الانحراف (Déviation) عند سبيتزر –الاختلال (distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن وإيرين. –الإطاحة (Subversion) عند بايتار –المخالفة (Infraction) عند تيري –الشناعة (Scandale) عند بارت –الانتهاك (Viol) عند كوهين. –فرق السنن (violation des normes) و اللحن (Incorrection) عند تودوروف –العصيان (Transgression) عند أرغون –التحريف (Altération) عند جماعة مو (G, mu). ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص100-101.

(1)- ينظر: يحى الأمير، جديد كتاب الرياض، الانزياح من منظور أسلوبي، ص01.

(2)- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص186.

(3)- عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي في الخطاب الشعري، دار الكتاب العربي الجزائر، (د. ط)، 2001، ص 11.

للتأليف (فن لغوي، وفن أدبي)، وهما سمتان قائمتان في (الأسلوبية)، ومن هنا كانت المقولة المعروفة" البلاغة هي أسلوبية القدماء وهي علم الأسلوب آنذاك".[1]

وهذا ما يؤكد البعد الفني للأسلوبية، إضافة إلى بعدها العلمي، فهي " تعتمد معطيات علم الأصوات الوظيفي، وعلم الدلالة، وعلم القواعد النحوية، وعلم الصرف، والثلاثية البلاغية، وعلم العروض، بأنها الدراسة التكييفية التي يكون عليها المنتج القولي حيث تظهر صورتها على مستوى النص بعد أن حولت القيم اللسانية إلى قيم جمالية".[2]

وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة، لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. [3]

وقد ارتأيت أن أتناول ديوان أبي الحسن الششتري بالدراسة وفق المنهج الأسلوبي، باعتباره منهجا يعيننا على إبراز تفرد الشاعر، وله من الضوابط ما قد يجعل هذه الدراسة موضوعية علمية، دون أن تجرد النص الإبداعي من خصوصياته وأبعاده الفنية.

(1)- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت (لبنان)، ط1، 1424 هــ/2003م، ص 25.
(2)-عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1422هــ،2000م، ص 122.
(3)- ينظر:أماني سليمان داوود، الصوفية والأسلوبية، ص 28.

ثانيا: الأسلـــــوب

جاء في المعجم الوسيط أن الأسلوب "الطريق، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب".(1)

ولا يخرج مفهوم الأسلوب عن هذه المعاني في لسان العرب إذ يقال: "للسطر من النخيل أسلوب... وكل طريق ممتد هو أسلوب... والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء....والأسلوب بالضم، الفن، بقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا".(2)

والأسلوب في تاج العروس هو أيضا: " كل طريق ممتد... والأسلوب الوجه والمذهب، قال هم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه، طريقته... وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه".(3) كما لا يخرج مفهوم الأسلوب عن هذه المعاني في المعجم الإنجليزي Oxford. فهو الطريق أو هو منهج معين في القيام بشيء معين(4).

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة نخلص إلى أن الأسلوب هو المنهج أو الطريق كما يعني الامتداد والاستقامة في مفهومه المادي، ويعني التفرد والتميز في مفهومه المعنوي.

أما في الاصطلاح فقد تحدث النقاد القدامى عن الأسلوب حين عرضوا لقضايا كثيرة في الدراسات القرآنية والبلاغية والنقدية والشروح الشعرية مثل "تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة و" الكشاف" للزمخشري و"مفتاح العلوم" للسكاكي، وكذلك الرسائل الثلاث للرماني والخطابي والباقلاني وغيرها من الكتب، وكل ذلك لإثبات إعجاز

(1)- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة تركيا (د.ط)، 1989، ص 152.
(2)- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، 1410 هـ، 1990م، ج1، مادة "س. ل. ب"، ص 473.
(3)- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومراجعة السامرائي وعبد الستار أحمد فراج بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت (د.ط) 1386 هـ، 1967م، ج3، مادة "س ل ب" ص 71.
(4)- ينظر: Dictionary of Oxford, Op.cit ,P286.

القرآن في نظمه وتميزه في جنسه وانفراده في نسجه المستقل عن غيره من خلال تدقيق في المفردات من تقديم وتأخير،وتعريف وتنكير، وتكرار وغير ذلك، لأن الأسلوب في العربية مقترن الصلة بالقرآن الكريم، فهو يمثل الأسلوب الأمثل والنموذج الأعلى، فقد جاء إلى العرب في فترة كانت تفتخر أكثر ما تفتخر بلغتها وبيانها وفصاحتها، فوقفوا أمامه (القرآن الكريم) منبهرين، حائرين عاجزين لا يقدرون على مجاراته بل لا عهد لهم بمثله من قبل، فكان يفعل في قلوبهم فعل السحر باعتراف أعداء القرآن من أهل الفصاحة والبيان.

فإذا كانت الحروف نفسها والألفاظ نفسها بل كثير منها مما تتداوله الألسن واللغة هي اللغة، فما هو إذن الجديد؟

الجديد يتمثل في النسج والتركيب وطريقة النظم "الأسلوب". وسنعرض مجموعة من الآراء لبعض النقاد الذين حاولوا ضبط تعريف اصطلاحي للأسلوب والأسلوبية وعلاقتهما بالعلوم الأخرى.

أ-عند العرب:

يعد ابن قتيبة من النقاد العرب القدامى الذين حاولوا ربط الأسلوب بالطرائق الفنية في التعبير عن المعاني، فقال: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب...فالخطيب إذا ارتجل الكلام، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وكثرة الحشد، وجلالة المقام".(1)

بهذا المفهوم تظهر لنا ملامح الأسلوب التي لا تخرج عن التعريف المتداول للبلاغة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"، فمقتضى الحال يدل على تعدد وتنوع في الأساليب المستخدمة بين المفنن والمتلقي، بمراعاة وضع المتلقي الثقافي

(1)- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، نشر وتحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة (د.ط)، 1984، ص 10، 11.

والاجتماعي وحالته الصحية والنفسية وغير ذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار المناسبة التي يقال فيها؛ أي مراعاة أدق الجزئيات ،فالعرب قالت "لكل مقام مقال".

أما حازم القرطاجني فيرى أن الأسلوب يختص بالمعنى في حين أن النظم يختص بالألفاظ(1).

وإذا كان حازم يرى أن الأسلوب هو تتالي المعاني وتتابعها، ويرى أن النظم هو تتابع الألفاظ والعبارات وفق نظام ما، فإن ابن رشيق يرى غير ذلك، فقد ربط الأسلوب باللفظ والمعنى معا إذ قال: " اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك من غيره أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح... ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه".(2)

ولعل هذا القول لابن رشيق يؤصل لبعض التعريفات التي أوردها بعض المتأخرين، ومن هؤلاء أحمد الشايب الذي رأى أن الأسلوب "هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ونظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"(3).

لقد حاول أحمد الشايب من خلال هذا التعريف أن يعيد صياغة البلاغة العربية انطلاقا من خصائصها الجوهرية التي جعلتها متميزة عن غيرها، فيعد كتابه "الأسلوب" الذي أصدره سنة 1939م محاولة منه لبعث القديم(4)، ليأتي من بعده أمين الخولي الذي أصدر كتابه "فن القول" سنة 1947م حيث حاول فيه أن يوازن بين البلاغة عند العرب

(1)- ينظر: أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط3 دار الغرب الإسلامي، 1986، ص363.
(2)- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، ط1، 1424 هـ، 2003م، ص 111.
(3)- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط6، 1966، ص 46.
(4)- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، 2006، ص20.

والأسلوبية عند الأوربيين[1]، وبعده جاء عبد السلام المسدي بمولود جديد سنة 1977م أسماه "الأسلوبية والأسلوب" وهو مشروع، حيث سار في هذا الاتجاه مصطفى ناصف الذي أصدر كتابه "اللغة بين البلاغة والأسلوبية"[2].

كما نهج فايز الداية المسلك نفسه، فأصدر سنة 1990م كتابا عنانه "جماليات الأسلوب" وهو عبارة عن أبحاث انطلقت من الإشكالات النقدية المتعلقة بعدم تمييز بعض الدارسين في غمرة الحماسة للوافد من الغرب بين البلاغة ماهية أسلوبية، وتاريخ الدراسات البلاغية القديمة، ثم تأتي محاولات سعد مصلوح "الأسلوب" سنة 1992م وهي (دراسة لغوية إحصائية) لتعيد عند النقاد والدارسين ما آلت إليه اللسانيات والأسلوبيات[3].

ونستطيع أن نورد في الأخير ملخصا لمفاهيم الأسلوب الاصطلاحية كما أوجزها رجاء عيد في كتابه "البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)" في ثلاثة مفاهيم هي:[4]

1- اختيار من قبل الكاتب بين بديلين فأكثر من دلائل التعبير.
2- قوقعة مغلقة تضم لبا فكريا له وجود أسبق على الكاتب.
3- محصلة خواص ذاتية من الكاتب.

فهذه المفاهيم الثلاثة تبين لنا أن الأسلوب عبارة عن خاصية مميزة تدل على حالة ذاتية ترتبط بصاحبه (صاحب الأسلوب)، وهذا ما دعى إليه أحمد الشايب في ربط الأسلوب بصاحبه فهو ضرورة حتمية [5] وهذه الفكرة أخذها من مقولة بيفون الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه).

و الأسلوب وإن تعددت تعريفاته وتنوعت مقاصد الباحثين من إيراده إلا أننا نستطيع القول بأنه الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين

(1)- ينظر: محمد شكري عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، مطبعة براس أنترناشيونال، مصر، 1988م ص28.
(2)- نفسه، ص06.
(3)- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص24 وما بعدها.
(4)- ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، 1993م، ص 14.
(5)- أحمد الشايب، الأسلوب، ص 51.

خيارات متعددة وضمن تأليف خاص، فكل باحث يحمله إلى مرجعيته، ويعرفه اعتمادا على الحقل الذي ينتمي إليه أو يعنى به.

ب- عند الغرب:

إن أول نظرية في الأسلوب ظهرت على يد "فون قابلنتز" سنة 1875م، وكانت ترتكز على مقولة "بيفون" الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه) حيث تنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، وموضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية، وهو طرح تعود جذوره إلى الدراسات اللغوية المسماة عند الغربيين بفقه اللغة Philologie[1].

وتوالت جهود "شارل بالي" من خلال نشره لكتابه 'دو سوسير' "محاضرات في اللسانيات العامة" فابتكر بذلك اللسانيات التعبيرية حيث تحمس كثيرا إلى أسلوبيته التعبيرية؛ فأسس قواعدها العلمية وأهدافها في كتابين، الأول عنوانه: "محاولات في الأسلوبيات الفرنسية" أصدره عام 1902م والثاني عنوانه "المجمل في الأسلوبيات" نشره عام 1905م و بهما يتم ميلاد الأسلوبية التعبيرية بين سنتي (1902-1905م) [2]. ثم يأتي من بعده "ليو سبيتزر" ليشرع منذ سنة 1911م في التمهيد للأسلوبيات الأدبية؛ إذ يقدم دراسة يسعى فيها إلى إبراز العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب[3]. كما جاءت محاولات "جيل ماروزو" سنة 1931م الداعية إلى توجيه الدراسات الأسلوبية أن تهتم بالصناعة الأدبية والحدث الجمالي، فيقرر أن الأسلوبيات وجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجين عن اختيار بين الوسائل التي توفرها اللغة للمتكلمين، وفي سنة 1941م أحسّ ماروزو بأزمة الدراسات الأسلوبية بسبب معالجتها الموضوعية اللسانية واستقراءاتها الجافة، فدافع عن شرعية الأسلوبيات في الوجود ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة، وكان هدفه من وراء هذا كله؛ هو إعادة الاعتبار

(1)- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص12.
(2)- ينظر: نفسه، ص15.
(3)- ينظر: سليمان العطار، الأسلوبية، علم التاريخ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، مج01، العدد02، 1981م ص135-136.

إلى الصناعة الأدبية واللغوية والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي[1]. فجاء بعده "بيار جيرو" سنة 1954م بإصداره كتابا بعنوان "الأسلوبيات" والذي ضمنه فكرة العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة والنقد، فانتهى إلى أن الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف في التعبير[2].

وأقيمت ندوة في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960م والتي كان محور هذه الندوة "الأسلوب"، حيث ألقى جاكبسون محاضرة عنوانها "اللسانيات والشعريات" عالج فيها إمكانية قيام المصاهرة بين اللسانيات والصناعة الأدبية، فبشر يومها بسلامة بناء الجسر بين إقليمين (اللغة والأدب) وهو الاتجاه الذي وضع أسسه ودعا "ليو سبيتزر" سنة 1948م في كتابه "اللسانيات وتاريخ الأدب" فاكتملت حلقات الأسلوبية بصنيع جاكبسون[3].

و ما فتئت الأسلوبية تُثرى بفضل الساهرين عليها حتى تطل سنة 1965م فينقل "تودوروف" أعمال الشكالنيين الروس مترجمة إلى الفرنسية لتعزز بذلك الأسلوبيات وتستقر؛ لأن بعد هذا الفترة بسنتين أي سنة 1967م ينجح "تودوروف" في بلورة قواعد الشعريات في كتابه "الصناعة الأدبية والدلالة"[4].

ففي سنة 1968م يصدر "جيل قرانجر" كتابه في فلسفة النظريات الاقتصادية "محاولة في فلسفة الأسلوب" يميزه المنحى السيميائي والدلالي ويغلب عليه التوجه اللساني[5]، وتتويجا لهذه الجهود كلها يصدر "استيفان أولمان" سنة 1969م كتابه "إشكاليات اللسانيات ومناهجها" فيبارك بذلك استقرار الأسلوبيات التي يعتبرها علما لسانيا نقديا؛ لأنها صارت من أكثر فروع اللسانيات صرامة وبالتالي سيكون لها فضل على النقد الأدبي واللسانيات[6].

---

(1)- ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص14-15.
(2)- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981م، ص135.
(3)- ينظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الاقتصادي، لبنان، ص59.
(4)- ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص18.
(5)- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيات والأسلوب، ص34.
(6)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص18-19.

وفي هذه السياقات الإبداعية النقدية تنمو حلقات الأسلوبية وتتآزر لتحقق الانتصار تلو الآخر، وقد كان "ميشال ريفاتير" حلقة من الحلقات الفاعلة في سيرورة الأسلوبيات؛ إذ يعد من الذين دفعوا هذا الحقل إلى التطور عبر سلسلة من المقالات التي كان يخصصها لتحليل معايير الأسلوبية[(1)]. وهذا كان للأسلوبية تأثير كبير في المجالات اللسانية والنفسية والاجتماعية والأدبية، ولعل أبرز ما وصلت إليه في هذا الاختصاص مشروع "هنريش بليث" "البلاغة والأسلوبية"[(2)].

وعلى العموم تعد الأسلوبيات بمثابة المنهج الذي يمكن للقارئ من انتظام خصائص الأسلوب وإيصاله إلى محاورة النص الشعري داخل مقولات فنية بعينها من خلال الدراسات الأسلوبية.

ج-الأسلوبية والبلاغة:

يرى "بيار جيرو" أن الأسلوبية بلاغة حديثة "إنها علم التعبير وهي نقد الأساليب الفردية، ومن ثم فالبلاغة فن للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب"[(3)]. فالأسلوبية عنده تهتم بدراسة التغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي والبلاغة تواجه هذه القواعد.

أما "جورج مونان" فيرى أن "كل الأسلوبيات تفضي إلى البلاغة وذلك لأن الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها مختزلة"[(4)].

وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة، إذ نجد "فتح الله سليمان" يرى أن العلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة تتمثل أساسا في أن محور البحث في كليهما هو (الأدب)، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظار الأسلوبي عنها في المنظار البلاغي

(1)-ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص38.
(2)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص20.
(3)-بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص09.
(4)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص49.

فالأسلوبيات تتعامل مع النص بعد أن يولد وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين سابقة وافتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة، وهي من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غاياته المرجوة ويبلغ به المنشأ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى، والتأثير والإبداع، وبث الجماليات في النص(1).

وعلاقة الأسلوبيات بالبلاغة عند صلاح فضل "هي علاقة الحياة بالموت أو الموت بالحياة، ذلك أن الأسلوبيات –كما يراها- عندما شبت أصبحت هي البلاغة الجديدة(2)".

وعلى العموم فقد أدلى كل بدلوه في علم الأسلوب، فتنوعت الاتجاهات في الأسلوبية، وبالتالي تنوعت المناهج؛ فهناك من تحمس لاجتماعية اللغة وتعبيريتها، وتحمس آخرون للتكوين الأسلوبي وظروف تجربته وآخرون تحمسوا لبنية النص كما يقدمها المؤلف الواحد وغير ذلك، ولعل أهم وأكبر اتجاهات الأسلوبية: أسلوبية التعبير التي اشتهر بها "شارل بالي" و أسلوبية الكاتب "ليو سبتزر" والأسلوبية البنيوية أو الوظيفية لجاكبسون.

د -الأسلوبية واللسانيات:

كان لجهود اللسانيين الذين درسوا اللغة لذاتها بدءا من (شارل بالي) وبحوث (وليام جونس) و(فرانس بوب) و(ماكس مولر) أثر محمود في تكوين الانعطاف الحقيقي في الدراسات اللسانية التي قامت عند الغرب وجسدت الدراسات الأسلوبية كتنظيم متميز مستخلص من اللغة، إذ تعد محاضرات (دو سوسير) بمثابة مادة أولية للفكر الأسلوبي عند (شارل بالي) (3)؛ حيث أنجبت لسانيات "دو سوسير" أسلوبيات "شارل بالي" وولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا شعريات "جاكبسون" و"تودوروف"، وأسلوبيات "ريفاتير" من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبيات

(1)-ينظر: فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص27.
(2)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص49-50.
(3)-ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص158.

البنيوية"[1]. فاللسانيات السوسرية إذا قد فتحت الطريق لنشوء الأسلوبيات، بعد أن اكتمل نضجها وكيانها وتحددت حيثيات مقارباتها النقدية بفضل جهود الأسلوبيين؛ إذ استقلت عن اللسانيات من مجرد دراسة الجملة فقط وامتدت إلى دراسة وتحليل النص الأدبي بكامله.

هــ-الأسلوبية والنقد:

يرى الدكتور "عدنان علي الرضا النحوي" أن "كلا من الأسلوبية والنقد الأدبي يلتقيان في أن كليهما يهتم بالنص الأدبي، ولكن يختلفان في المنهج، والبعد النظري وكيفية معالجة النص وتحليله"[2]. أي أن الأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث أن مجال دراستهما هو الأدب أو النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف، فمجال عملها النص فحسب، أما النقد فلا يغفل –في أثناء دراسة النص- تلك الأوضاع المحيطة به.

إضافة إلى أن الأسلوبية تُعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة، وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة إلا إحدى تلك العناصر، كما يشوب العملية النقدية في غالب الأحيان شيوع الذاتية والانطباعية؛ لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى "يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأي إحساس آخر أو معرفة أخرى، ويرضى على أثر ويسخط على آخر"[3].

بهذا تكون الأسلوبية قد تفرعت من النقد الأدبي الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها قد انفصلت عنه في النهاية واستقلت بذاتها وعليه يمكن أن نعدّ الأسلوبية منهج نقدي، ولولا النقد لما قامت الأسلوبية، ولما وجدت، فهي الأصل منهج من مناهج النقد الأدبي.

---

(1)-ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص46-47.
(2)- عدنان علي الرضا النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، 1999م، ص188-189.
(3)- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص36.

ثالثا: التصــوف:

أ- **تعريفــــــه**:التصوف "علم تعرف به أحوال تزكية النفوس، وتصفية الأخلاق وتعمير الظاهر والباطن لنيل السعادة الأبدية".(1)

والتصوف " استعمال كل خلق سني، وترك كل خلق دني".(2)

وهو أيضا: " التخلق بالأخلاق الإلهية، بالوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطنا فيرى حكمها من الباطن في الظاهر فيحصل للتأدب بالحكمين كمال. وهو مذهب كله جد يقوم على عشرة أركان، أولها تجريد التوحيد، ثم فهم السماع وحسن العشرة، وإيثار الإيثار، وترك الاختيار وسرعة الوجد والكشف عن الخواطر، وكثرة الأسفار، وترك الاكتساب وتحريم الادخار ومعنى تجريد التوحيد: أن لا يشوبه خاطر تشبيه أو تعطيل، وفهم السماع: أن يسمع بحاله لا بالعلم فقط، وإيثار الإيثار: أن يؤثر على نفسه غيره بالإيثار ليكون فضل الإيثار لغيره، وسرعة الوجد: أن لا يكون فارغ السر مما يثير الوجد، ولا ممتلئ السر مما يمنع من سماع زواجر الحق، والكشف عن الخواطر: أن يبحث عن كل ما يخطر على سره فيتابع ما للحق ويدع ما ليس له، وكثرة الأسفار: لشهود الاعتبار في الآفاق والأفكار، وترك الاكتساب: لمطالبة النفوس بالتوكل، وتحريم الإدخار: هي حالة لا في واجب العلم".(3)

لذلك كان الصوفي هو" الفاني بنفسه، الباقي بالله تعالى، المستخلص من الطبائع المتصل بحقيقة الحقائق".(4)

أما ابن خلدون فيرجع أصل الصوفية في الإسلام إلى: "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما

---

(1)- عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، منشورات دار العرفان بحلب، ط 19 سوريا (حلب)، 1431 هـ / 2010م ص 17.
(2)- نفسه، ص 17.
(3)- عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1407 هـ / 1987 م، ص 45.
(4)- نفسه، ص 157.

في الصحابة والسلف، فلما نشأ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالفة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة".[1]

في حين نفى أبو العلا عفيفي أن يكون التصوف "أسلوبا من الأساليب يحيا الصوفي بمقتضاه وحسب، بل هو في الوقت نفسه وجهة نظر خاصة تحدد موقف العبد من ربه أولا، ومن نفسه ثانيا، ومن العالم وكل ما فيه ومن فيه آخر الأمر فهو نوع من الفلسفة".[2]

ويضيف أيضا أن: " للتصوف ناحيتين مختلفتين: الناحية العملية وهي الزهد وما ينطوي عليه من حياة العبادة والانقطاع إلى الله والعزوف عن الدنيا وشهواتها وكل ما هو مطمع للنفس والأخذ بأنواع المجاهدات والرياضات. والناحية الإشراقية التي هي التصوف بمعناه الدقيق وتنطوي على كل ما يلزم عن حياة الزهد من الأحوال، وما ينكشف للصوفي بعد تصفية النفس وتطهيرها من مواجد وأذواق ومعارف، وما يدركه من معاني القرب الإلهي أو ما يسميه الصوفية (الاتصال بالله)".[3]

وعلى الرغم من التعاريف المتعددة للتصوف إلا أنها تكاد تصب في مجرى واحد؛ لأن أصحابها وإن اختلفوا مكانا وزمانا فإنهم كانوا يستضيئون من مشكاة واحدة فكان الاجتهاد وكانت محاولة التفرد ولكن السمة التي طبعت تعاريفهم هي سمة الوحدة والاتفاق.

ب - اشتقاقاتـــــه:

اختلف الباحثون في منشأ كلمة "تصوف" فبين مؤيد لخضوعها للقياس اللغوي ومعارض مقر بجماد المصطلح، والقول باشتقاقها يسوقنا إلى ما أورده ابن خلدون في مقدمته حيث قال: "والأظهر إن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف".[4]

(1)- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تحقيق حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، ط1، القاهرة، 2004م، ص 577.
(2)- أبو العلا العفيفي، التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، ط1، 1963م، ص 104.
(3)- نفسه، ص 105، 106.
(4)- ابن خلدون، المقدمة، ص 577.

وهذا ما ذهب إليه صاحب اللمع أن الصوفية نسبوا إلى ظاهر اللباس وهو الصوف؛ لأن الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام والصديقين وشعار المساكين المتنسكين. [1]

أما عبد القادر عيسى فيورد في كتابه "حقائق عن التصوف" مجموعة من الآراء المختلفة فيما بينها في أصل هذه الكلمة فيقول[2]:

منهم من قال (إنه من الصفة، إذ جملته اتصاف بالمحاسن، وترك الأوصاف المذمومة).

ومنهم من قال: (من الصفاء، حتى قال أبو الفتح البستي –رحمه الله تعالى-

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا وظنه البعض مشتقا من الصوف

ولست أمنح هذا الاسم غيـــر فتـــى صفا فصوفي حتى سُمي الصوفي

ومنهم من قال: (من الصفة، لأن صاحبه تابع لأهلها فيما أثبت الله لهم من الوصف) حيث قال تعالى: ﴿ **وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم**﴾.[3]

وأهل الصفة هم الرعيل الأول من رجال التصوف، فقد كانت حياتهم التعبدية الخالصة المثل الأعلى الذي استهد فه رجال التصوف في العصور الإسلامية المتتابعة.

وقيل (من الصفوة) كما قال الإمام القشيري وقيل (من الصف) فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم من حيث حضورهم مع الله تعالى، وتسابقهم في سائر الطاعات.

ومنهم من قال: (إن التصوف نسبة إلى الصوف الخشن، لأن الصوفية كانوا يؤثرون لبسه للتقشف والاخشيشان). [4]

ويعلق عبد القادر عيسى –رحمه الله تعالى- على كل هذه الآراء ويخلص إلى قوله: "ومهما يكن من أمر، فإن التصوف أشهر من أن يحتاج في تعريفه إلى قياس لفظ، واحتياج اشتقاق، وإنكار بعض الناس على هذا اللفظ بأنه لم يسمع في عهد الصحابة والتابعين مردود، إذ كثير من الاصطلاحات أحدثت بعد زمان الصحابة

(1)- ينظر: أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1421 هـ / 2001 م، ص 23، 24.
(2)- عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص20-21.
(3)- الكهف، الآية 28.
(4)- ينظر: عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص 20، 21.

واستعملت ولم تتكر كالنحو والفقه والمنطق، وعلى كل فإننا لا نهتم بالتعابير والألفاظ بقدر اهتمامنا بالحقائق والأسس ونحن إذ ندعو إلى التصوف إنما نقصد به تزكية النفوس وصفاء القلوب، وإصلاح الأخلاق، والوصول إلى مرتبة الإحسان، نحن نسمي ذلك تصوفا، وإن شئت فسمه الجانب الروحي في الإسلام، أو الجانب الإحساني أو الجانب الأخلاقي..... إلا أن علماء الأمة قد توارثوا اسم التصوف وحقيقته عن أسلافهم من المرشدين منذ صدر الإسلام حتى يومنا هذا فصار عرفا فيهم".(1)

ومنذ النصف الثاني من القرن السادس الهجري تبدأ شجرة التصوف الأندلسي تؤتى أطيب ثمارها ومن أبرز هؤلاء المتصوفة "أبو مدين شعيب بن الحسين المعروف بأبي مدين الغوث (ت 594 هـ)، وهو أستاذ محي الدين بن عربي المعروف بالشيخ الأكبر (ت 638 هـ)، والذي يعده باحثو التصوف أعظم شخصية صوفية في الغرب والشرق الإسلاميين، ثم يأتي عبد الحق ابن سبعين (ت 669 هـ)، وتلميذه أبو الحسن الششتري (ت 668 هـ)، وهو الشخصية الصوفية التي اخترتها كنموذج من بين هؤلاء المتصوفة الكبار للدراسة والتحليل وفق المنهج الأسلوبي لما للتحليل الأسلوبي من قدرة في إظهار رؤى الشاعر وأفكاره الصوفية وملامح تفكيره، كما يجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان تنطوي عليها نصوصه الشعرية بأشكالها وألوانها المختلفة، ويبرز القيم البلاغية والجمالية فيها.

(1)- المرجع السابق، ص 21.

الفصل الأول:

المستوى الإيقاعي

أولا: في القصيدة العمودية الصوفية:

1-الموسيقى الخارجية

2-الموسيقى الداخلية

ثانيا: في الموشحات

1-تكرار الصوت الواحد

2-تكرار الأصوات المجتمعة

ثالثا: في الأزجـــــــــال

1-التجانس الحرفي

2-التجانس الصوتي

3-أصوات الصفير

4-حروف المد

5-تكرار الألفاظ

لقد نشأ الشعر مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من منبع واحـــد، وهـــو الشعور بالوزن أو الإيقاع ؛ كما نجد الشعر في أغلب الأحوال يخاطب العاطفة ويطرب الآذان؛"لأنه يجمع في ذاته بين التعبير وبراعة التصوير، واطراد الوزن الموسيقي الذي ينتهي بنغمة معينة"[1]. لذلك كان علم العروض الذي يعنى بهذه الخاصـــية الموســـيقية الموجودة في الشعر وضبط القواعد التي تحكمه؛ فهو "الميزان الـــذي يعـــرض عليـــه الشعر، أو يوزن به لمعرفة صحيحه من فاسده"[2].

و نجد الشاعر دوما يسعى من خلال توظيف اللغة في بنية شعره علـــى أنهـــا ملتقى لمجموعة من الأنظمة؛ فيبرز مدى قدرته في التصرف فيها، والأثر الذي تتركه في هذه البنية، وكذا الخصائص التي تتميز بها في شعره، بحيث يتـــضافر المـــستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في نسيج متكامل يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بـــين الـــشعر والنثر،وهذا ما أشار إليه الدارسون القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية؛ فهذا قدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل علـــى معنى"[3].

وهو ما ذهب إليه العديد من القدامى كابن خلدون وما أكـــده المحـــدثون أيـــضا كإبراهيم أنيس حيث يقول: "الشعر جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيـــب كلماتـــه جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث يتـــردد ويتكـــرر بعـــضها فتـــسمعها الآذان موسيقى ونغما منتظما"[4].

حقيقة إنه يثير فينا انتباها عجيبا؛ بل هو المسؤول عن عمق التفاعل بين القارئ والنص ؛لأن "الإنسان بفطرته ميال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره"[5]. فالشعر إذا كلام موســـيقي تنفعـــل لموســـيقاه النفـــوس، وتتـــأثر بـــه

(1) –محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، (د.ط)، جامعة مؤتة، مركز جوهرة القدس التجاري، عمان، الأردن، 1412 هــ/1991م، ص 177.

(2) –عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر 1998، ص01.

(3) –قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، مصر، 1980، ص64.

(4) –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965، ص66.

(5) –قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر (د.ط)، القاهرة (مصر)، 1982، ص202.

القلوب"[1]،"وفي هذا دلالة على ما ينبغي أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقي في انبثاقه عن الخوالج والأفكار"[2].

وعلى العموم فإن الشعر يخاطب العاطفة والوجدان ويطرب الأسماع والآذان لذلك فقد حاولت بعض الدراسات الحديثة البحث عن العلاقة بين المكون الموسيقي اللفظي في الشعر من ناحية والتجربة النفسية والشعورية التي أنتجته من ناحية أخرى لذلك اتسعت دائرة العناصر العازفة للإيقاع، لتشمل مكونات أخرى غير عروضية تصنف مع ما يسمى بموسيقى الحشو، لذلك سأحاول في هذا الفصل أن أدرس موسيقى الإطار الخارجية وموسيقى الحشو في القصيدة العمودية الصوفية وموسيقى الأصوات في كل من الموشحات والأزجال من خلال ديوان الششتري.

---

(1) –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص17.
(2) –محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ط، (د.ت)، ص 185، 186.

أولا: في القصيدة العمودية الصوفية:

1- الموسيقى الخارجية :

إن الشعر فن رفيع ينبع من ما يجيش في داخل النفس البشرية من عواطف وأحاسيس بأسلوب رقيق عذب، كما يعبر عما يدور في العقل البشري من أفكار وخواطر، لما فيه من سحر خلاب يأسر النفوس، ويستميل إليه القلوب والألباب والموسيقى من أهم عناصر هذا الفن الرفيع فلا شعر بلا موسيقى؛ بل إن الشعر موسيقى ذات أفكار[1].

وموسيقى الشعر العربي - كما نعلم- تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا فهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية الحضور إضافة إلى العلاقة بين الوزن والموضوع الذي من أجله نظم الشاعر قصيدته لذلك "تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وفي اليأس بطيئة"[2].

كان من الطبيعي أن يختار الششتري من الأوزان والقوافي ما يناسب عواطفه ويعبر عن النص في شكله الدلالي العام.

أ- الوزن:

لقد اتبع شاعرنا نهج القدامى من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا في مدونته كما سيأتي بيانه في هذا الجدول الإحصائي:

البحر	عدد القصائد
الطويل	08
الرمل	07
المنسرح	06
البسيط	04
الكامل	04
الخفيف	04
الوافر	03
السريع	02
المتقارب	01
المجتث	01

(1) –ينظر: محمود بندق، القطوف الدانية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشرق، ص05.
(2) –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعرالعربي، ص175.

أي أن نسبة تواتر البحور كإطار خارجي لقصائد الششتري كانت على النحــو الآتي:

البحر	نسبة تواتره
الطويل	% 20
الرمل	% 17.5
المنسرح	% 15
البسيط	% 10
الكامل	% 10
الخفيف	% 10
الوافر	% 7.5
السريع	% 5
المتقارب	% 2.5
المجتث	% 2.5

إن هذه النسب تؤكد أن شاعرنا اختار من البحور أطولها وأكثرها شيوعا فــي الشعر العربي القديم؛ فهذا شكري عياد يشير في كتابه "موسيقى الشعر العربي" إلى أن أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الــشعر هــي: الطويــل والكامل والوافر والبسيط[1].

كما نلاحظ أن بحر الطويل هو الذي يحتل الصدارة في البحور بالنسبة للقصيدة العمودية الصوفية في هذا الديوان؛ لأنه: "الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما الأغراض الجليلة الشأن"[2].

وبهذا فاختيار الشاعر لهذه الأوزان جاء ملائما لتجربته الــشعرية والــشعورية وبخاصة المتن الصوفي، فهو غني بالمعاني الصوفية الفلسفية العميقة، والتــي ترمــز غالبا في الأوساط الصوفية بعلو المقامات والأحــوال وتنوعهــا وثرائهــا المعرفــي والإبداعي؛ وهذا من أجل أن يجعل من قراءة نــصوصه قــراءة تستحــضر التأويــل والاحتمال في مقابل اليقين والامتلاك؛ إنها لا تشكل موقفا معرفيا فقــط إنمــا موقفــا جماعيا أيضا، وهذا ليس بغريب على الششتري؛ فهو الذي اتجه نحو التصوف الفلسفي واعتنق مذهب وحدة الوجود.

(1) –شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط1، جويلية 1967م، ص15.
(2) –إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص13.

ومجمل القول في هذا الصدد: إن شاعرنا نظم على البحور الأكثر شيوعا في الشعر العربي حيث يأتي الرمل في المرتبة الثانية بعد الطويل ليليه المنسرح فالبسيط فالكامل، فالخفيف، فالوافر، فالسريع وأخيرا المتقارب، والمجتث، وعليه فالشاعر منسجم مع الإيقاع الشائع في عصره.

ولتوضيح هذه المسألة أكثر سأحاول الانتقال من سياق اختيار البحر كإطار عام لموسيقى النص، إلى محاولة رصد طول نفس الشاعر في النظم على كل بحر، وذلك بإحصاء عدد الأبيات المنظومة من كل بحر في القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري التي بلغت عدد أبياتها (453 بيت).

البحر	عدد الأبيات
الطويل	192
الرمل	69
المنسرح	41
البسيط	28
الكامل	30
الخفيف	41
الوافر	22
السريع	16
المتقارب	08
المجتث	06

أي أن نسبة تواتر البحور على مستوى أبيات القصيدة العمودية الصوفية في مدونة الششتري كانت على النحو الآتي:

البحر	نسبة تواتره
الطويل	% 42.38
الرمل	% 15.23
المنسرح	% 09.05
البسيط	% 06.18
الكامل	% 06.62
الخفيف	% 09.05
الوافر	% 04.85
السريع	% 03.53
المتقارب	% 01.76
المجتث	% 01.32

إن أول ملاحظة تلفت الانتباه هي ارتفاع نسبة تواتر الطويل على مستوى الأبيات حيث أصبحت 42.38 % بعد أن كانت نسبة تواتره على مستوى البحور 20% في حين أن الأمر يختلف تماما بالنسبة لبقية البحور (الرمل، المنسرح، البسيط، الكامل الخفيف، الوافر، السريع، المتقارب، المجتث) فقد تدنت نسبة تواترهم على مستوى الأبيات لتبلغ على الترتيب: 15.23% ، 09.05% ، 06.18 % ، 06.62% 09.05% ، 04.85% ، 03.53% ، 1.76 %، 1.32 %، بعد أن كانت على مستوى البحور بالترتيب (السابق كالآتي 17.5 %، 15%، 10%، 10%، 10%، 7.5% 5%، 2.5 %، 2.5 %.

وعليه فإن الأحكام التي قد يصدرها الباحث في هذا المجال تبقى نسبية، خاصة إذا علمنا أن طول نفس الشاعر في النظم على بحر معين، يخضع أيضا لطول تجربته وامتدادها، والأكثر من ذلك أن شعر أبي الحسن الششتري، قد ورد في أشكال شعرية مختلفة من قصيدة عمودية إلى خروج عن هذا النموذج الأعلى إلى الموشحات ثم إلى الأزجال كما سنوضح فيما بعد، فهذه النسب إذن تبقى نسبية ولا تنقل تجربة الشاعر بكامل تداعياتها وتجلياتها، فشاعرنا مثلا نظم من بحر الطويل قصيدة مطولة تتكون من (69 بيتا) وهي من أهم القصائد في التاريخ الفكري للششتري يقول فيها(1):

أرى طالبا منا الزيادة لا الحسنى	**بفكر* رمى سهما فعدى* به عدنا***
وطالبنا مطلوبنا من وجودنا	**نغيب به عنا لدى الصعق* إذعنا**
تركنا حظوظا* من حضيض لحوظنا	**مع المقصد الأقصى إلى المطلب الأسنى**
....	....
فمن كان يبغي السير للجانب الذي	**تقدس فليأت فليأخذه عنا**

كما نظم من البحر نفسه مقطوعة شعرية تتكون من ثلاثة أبيات فقط يقول فيها(2):

(1) – أبو الحسن الششتري، الديوان، تحقيق وتعليق علي سامي النشاري، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 72 ، 76.

*عدّى: عدّى عن الأمر: جازه إلى غيره وتركه، لسان العرب، ج15، ص34.

*عدنا: عدنا وعدونا: أقام. وعدنت البلد: توطنته... وجنات عدن منه أي جنات إقامة لمكان الخلد وجنات عدن، وجنان عدن بطنانها وبطنانها وسطها. ج13، ص279.

* فكر، الصعق، حظوظ، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

(2) – نفسه، ص57.

تجرد* عن الأغيار* بالقول والفعل ولفق* شتات الفرع* بالجمـــــع* للأصـــل
ولا تلتفـــــت أهلا وقل لهم امكثوا فشرط اقتباس النـــــار تركـــــك للأهـــل
وطهر بيوت الله من كل صـــورة* فما البيت إلا القلب إن كنت ذا عــقــــل

وبهذا فإن اختيار الشاعر للبحر يتوقف على مدى التوافق بين انفعالاته من جهة والإيحاءات التي يبعث بها إيقاع البحر من جهة أخرى، وعليـــه نـــستطيع أن نخـــرج بخلاصة حول ارتفاع نسبة تواتر الطويل على مستوى الأبيات إن صح اعتبار العلاقة ضرورية بين الوزن والموضوع، وهو طول تفعيلاته وأنفاسه وسعتها، وهو ما يناسب شاعرنا في مقام عرض فلسفته وفكره الصوفي؛ فهو بحر عريض الوحدات الـــصوتية مما يتيح له الفرصة كاملة للبوح عما يختلج بداخله من حب إلهي وصفاء روحي؛ فهو على اتصال دائم نحو الأعلى، مما ساعده على اجتياز أبعاد الواقع، ليكشف عن أسرار خفية، وهذا حال الصوفية عموما، فهم لديهم أشواق روحية هاربة مـــن عـــالم الطـــين والظلمة إلى عالم النور والضوء، فحبه للذات الإلهية تصعد تجربته الشعرية وتوســـع دائرته الفكرية وتعمق الهاجس الإيماني المسيطر على التجربة الـــشعرية والـــشعورية لديه.

هذا عن نسبة تواتر البحور في ديوان الششتري في القصيدة العمودية الصوفية أما إذا انتقل بنا الحديث إلى ما قد يلحق تفعيلات تلك البحور من تغيرات وجوازات؛ فإنـــه يجب التسليم مسبقا بكون الشكل النظري الذي وضعه الخليل، وحدد فيه بحور الـــشعر الخمسة عشر يعد نمطا نادر التحقق في الواقع الشعري؛ فالشعراء لهم من الجوازات ما يجعلهم يتجاوزون هذه القواعد العروضية، باعتبار أن الزحافات لها دورها في تنويـــع الإيقاع وإبرازه، بالتأثير الذي يحدثه الإيقاع في أذن المتلقي، وذلك بحسب ما تقتـــضيه عملية تفاعل الأبنية اللغوية في مستوياتها الثلاثة : الإيقاعية والتركيبية والدلالية.

وشعر أبي الحسن الششتري لم يسلم من هذه الجوازات الشعرية التي ســـأحاول إيراد بعض النماذج منها، قصد الوقوف على ما لحق تفعيلات قصائده ومقطوعاته من زحافات وسأجعل الأمر مقتصرا على نموذج شعري واحد عن كل بحر مـــن البحـــور

*التجريد، الأغيار، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)
* لفق: لفقت الثوب ألفقه لفقا: هو أن تضم شقة إلى أخرى فتخيطها. ولفق الشقتين يلفقهما لفقا، ولفقهما: ضم إحـــداهما إلـــى الأخرى فخاطهما. ج10، ص330 لسان العرب.
* الفرع، الجمع، صورة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

الأكثر تواترا في قصائده الصوفية وهي: (الطويـــل، الرمـــل، المنـــسرح، البـــسيط) وسأعتمد إحصاء المواقع التي ترد فيها الزحافات، محاولة إبراز دور تلك الزحافات في تكثيف الإيقاع وفق ما يناسب البناء الدلالي للنص، والزحاف كما جاء تعريفه في معجم مصطلحات العروض والقافية "حدوث تغيير في ثواني الأسباب، وهو نقصان جائز في الجزء لا يخص موضعا في البيت ولا يكون إلا في الأسباب دون الأوتاد ويكون إمـــا بحذف حرف أو حذف حركة"[1].

*** - الطويـــــــل:**

سأحاول رصد الزحافات التي لحقت تفعيلات هذا البحر مـــن خـــلال قـــصيدة "سلوي" ومطلعها[2]:

سلـــــوي* مكـــروه وحبك واجب وشوقي مقيم والتواصل غائب

إن عدد أبيات هذه القصيدة بلغ سبعا، وتفعيلات ضـــربها وعروضـــها وردت مقبوضة في مجملها أي حذف الساكن الخامس من (مفاعيلن) التي أصبحت (مفاعلن)[3] ومع أن في هذا التغيير ما يعبر عن تجاوز الشاعر لنمطية الشكل النظري الذي حـــدده الخليل لهذا البحر لكنه وقع ربما في نمطية أخرى مادام القـــبض قـــد لازم تفعـــيلات العروض والضرب للأبيات السبع جميعها.

وعلى كل، فإن الزحاف تكرر في النص اثنتين وثلاثين مرة مقابل ستة وخمسين إمكانية تزحيف كانت متاحة للشاعر وعليه فنسبة الزحـــاف الموجـــود واقعيـــا هـــي 57.14% وهي نسبة تؤكد أن الطارئ قد تجاوز الثابت مما يدل على ميل شديد لـــدى الشاعر قصد إحداث وثبة إيقاعية قوية من حيث الخروج عن النمطية واطراد الإيقـــاع إلى تنوعه وتعدده، ودليل ذلك أن لا بيت من الأبيات السبع قد سلم من الزحاف.

(1) –محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص133 وينظر: أيضا علم العروض والقافية للدكتور عبد العزيز عتيق، ص140.
(2) –الديوان، ص 34، 35.
*السلو: قبل الذهل، السلو وطيب النفس عن الإلف وقد أذهله الأمر وأذهله عنه. وفي التنزيل العزيز: {يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ } أي تسلو عن ولدها/لسان العرب، ج11، ص259.
(3) –ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية،، ص204

والملاحظة أيضا التي يمكن تسجيلها هي؛ أن الزحاف في حشو البيت لم يـــلازم تفعيلات بعينها بل كان موقعه وعدده يتغير من بيت لآخر، حيث توزع علـــى النحـــو الآتي:

التفعيلة الأولى ـــــــــــــ أربـــــــــع زحافات

التفعيلة الثانية ـــــــــــــ لا توجد زحافـــــات

التفعيلة الثالثة ـــــــــــــ خمـــــــس زحـــافات

التفعيلة الرابعة ـــــــــــــ سبـــــــــــع زحـــافات

التفعيلة الخامسة ـــــــــــــ ثــــــــــلاث زحـــافات

التفعيلة السادسة ـــــــــــــ لا توجـــــد زحـــافـــــات

التفعيلة السابعة ـــــــــــــ ســـــــــت زحافات

التفعيلة الثامنـــة ـــــــــــــ سبـــــــــــع زحافات

والملفت للانتباه أن زحافات بحر الطويل في هذا النص اختصت بحذف الساكن الخامس فقط دون غيره من أشكال الترحيف الأخرى، لذلك بلغ عدد السواكن المحذوفة إثنتين وثلاثين ساكنا نتج عن حذفها إيقاع سريع، كاد يكون مقتـصرا علـــى الجمـــل الاسمية التي من خصوصيتها الثبات والاستقرار، وهي تدل على استقرار الحالة النفسية للشاعر فهدفه واحد لا يتغير، وهو الوصول إلى الذات العليا حيـــث الراحـــة والفنـــاء والبقاء ؛ إنها غاية الشاعر لذلك يقول[1]:

سلوى مكـــــروه وحبـــك واجــــب وشوقـــي مـــقيم والتواصل غائب

وفي لوح* قلبـــــي من ودادك أسطـــر ودمعي مداد مثل ما الحسن* كـــاتب

حديث سواك السمـــع عنـــه مـــحـــرم فكلـــي مسلـــوب وحـــسنك سالب

عدد الترحيفات في هذه الأبيات أربعة عشر وهو نفسه عدد السواكن المحذوفـــة كما توضحه تفعيلات هذه الأبيات:

فعول مفاعيلن فعول مفاعلـــــن فعولـــــن مفاعيلن فعـــــول مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلـــــن فعولـــــن مفاعيلن فعـــــولن مفاعلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعلـــــن فعول مفاعيلن فعــــول مفاعلـــــن

---

[1] –الديوان، ص 34، 35.

* لوح، الحسن، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)

فالإيقاع السريع في هذه الأبيات يحاكي نفسية الشاعر المشتاق المحب الولهان لهذه الحقيقة الثابتة ؛ حقيقة الرغبة الملحة التي يريد أن يرحل بها مسرعا إلى العالم العلوي أين يتجلى له وينكشف الحجاب، باحثا في ذلك عن ميلاد جديد، متخلصا من معاني النقص والترابية متشبثا بهذه الحقيقة العليا، سائحا في عالمه الروحي، وهذا حال المتصوفة عموما، وشاعرنا على وجه الخصوص، لأن "الصوفية لون من المعرفة الإلهية، لكن هذه المعرفة لا تتم مادام العارف واعيا أناه وأنيته بوصفها أو ظاهرا حياتيا مندرجا في الأنا اليومي ... فلا يدرك الوجود حقا إلا بتجاوز هذه الأنا... بالفناء، وبالفناء يفقد الوجود تعيناته وتحديداته وقيوده، فيتم التطابق بين الحالة الذاتية للعارف والحالة الموضوعية للعالم، ويتمزق حجاب الوهم فيكون الفناء سقوط الأوصاف المذمومة والبقاء هو قيام الأوصاف المحمودة"[1].

وربما يرجع اعتماده الإيقاع السريع أيضا إلى التخلص من هذا الإحساس والتعجيل برحيله لبلوغ الذات الإلهية حيث السكينة والاطمئنان، هذا ما نجده في قصيدة أخرى له والمتكونة من ثمانية أبيات والمختصة بحذف السواكن ومطلعها[2]:

لم يكن معنى حديثك لي يــدرى فلا مهجتي تُشفى ولا كبدي تُروى
نظرت فلم أنظر ســواك أحبـــه ولولاك ما طاب الهوى للذي يُهوى
ولما اجتلاك الفكر في خلوة الرض وغيبت* قال الناس ضلت بيا الأهوا

عدد التزحيفات في هذه الأبيات بلغ خمسا، وهو نفسه عدد السواكن المحذوفة كما توضحه تفعيلات هذه الأبيات:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

*** - الرمــــــــل:**

لقد ورد هذا البحر تاما في خمسة قصائد للششتري وورد "مجزوءا" في نص شعري واحد، أما زحافات هذا البحر ومتغيرات الإيقاع فيه، فأحاول متابعتها بالدراسة

[1] –علي أحمد سعيد،(أدو نيس)، الصوفية والسريالية، دار الباقي،ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص 40، 41.
[2] – الديوان، ص 33، 34.
* الغيبة ، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).

والإحصاء من خلال مقطوعته الشعرية "كشف المحبوب" وهي من الرمـــل التـــام ذات المطلع الآتي[1]:

كشف المحبوب عن قلبي الغطا وتجلى* جهـــرة منـــــــي إليـــى

عدد أبيات هذه المقطوعة الشعرية بلغ خمسا، وتفعــيلات عروضـــها جــاءت محذوفة، أي حذف سبب خفيف من آخر تفعيلة (فاعلاتن) التي أصبحت (فاعلا) [2].

وهذا التغيير الذي لحق تفعيلات العروض يدخل في باب علـــل الـــنقص أمـــا تفعيلات ضربها فقد جاءت مكفوفة، أي حذف السابع الساكن من التفعيلة ويسمى الكف، حيث تحولت (فاعلاتن) إلى (فاعلات) [3]. أما تفعيلات الحشو فقد دخل على بعــضها زحاف الخبن أي حذف الثاني الساكن من تفعيلة (فاعلاتن) التي أصبحت (فعلاتن) [4].

وأما الزحاف فقد تكرر ثمانية عشر مرة مقابل ثلاثين إمكانيـــة تزحيـــف كانـــت متاحة أمام الشاعر، وعليه فنسبة الزحافات الواردة فعلا في النص هي 60 % وهـــي نسبة أكبر مماهي عليه في الطويل، وهي تؤكد الحكم السابق المتمثل في عـــدم التـــزام الشاعر الشكل النظري الذي حدده الخليل لهذا البحر، وسعيه الشديد إلى تنويع الإيقـــاع فالأبيات ككل تعرضت معظم تفعيلاتها للتزحيف بأنواعه المختلفـــة، والـــذي تعـــددت مواقعه؛ مما حرر النص من رتابة الإيقاع كما سيتضح مما يأتي:

التفعيلة الأولى ________ ثلاث زحافات

التفعيلة الثانية ________ غياب الزحاف

التفعيلة الثالثة ________ خمس زحافات

التفعيلة الرابعة ________ زحافان اثنان

التفعيلة الخامسة ________ أربع زحافات

التفعيلة السادسة ________ خمس زحافات

والملفت للانتباه أن زحافات الرمل في هذا النص تنوعت بين حـــذف الـــساكن الثاني وحذف السبب الخفيف إلى حذف الساكن السابع، مما أنتج إيقاعا ســـريعا، كـــاد

(1) –الديوان، ص 80.
* تجلي: ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية)
(2) –ينظر: علي الشوابكة وأنور أبو سويلمصوفية، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص94.
(3) –نفسه، ص228.
(4) –نفسه، ص99.

يكون مقتصرا على الجمل الفعلية التي من خصوصيتها الحركة، وكأن بالإيقاع يواكب- في عناد- حركية وحيوية تلك الجمل، ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

كشف المحبوب عن قلبي الغطا	**وتجلـى جهـــرة منــــي إليـــــى**
لم يشاهد حسنه غيري ولــــم	**يبق في الدير سوى المشهود فيـــى**
وجــلا عنـــي حجابـا* كنتـــه	**وتلاشــى الكــون يا صـــاح لــدى**
ورأى الأشيـــاء شيئـــا واحـــدا	**بـــل رأى الواحـــد وتــــرا* دون شى**

وعدد الزحافات الواقعة في هذه الأبيات أربعة عــشر زحافـــا كمـــا توضـــحه التفعيلات الآتية:

فعــلاتـــن فاعــلاتـــن فاعلا	**فعلاتـــــن فاعلاتـــــــن فاعــــــلات**
فاعلاتـــن فاعلاتـــــن فاعلا	**فاعلاتـــن فعلاتـــــــن فاعــــــــلات**
فعــلاتـــن فاعــلاتـــن فاعلا	**فعلاتـــــن فاعلاتـــــــن فعـــــــلاتن**
فعــلاتـــن فاعــلاتـــن فاعلا	**فعلاتـــــن فعلاتـــــــن فاعـــــــلاتن**

فالإيقاع السريع في هذين البيتين يحاكي حركية الأفعال التي كثّف الشاعر مـــن توظيفها كما أنه يكشف عن سعادته وتسارع دقات قلبه، وإحساسه الذي يفيض حيويـــة ونشاطا وفرحة عارمـــة -كيف لا ــ وهو في رحاب الله، هذه الحضرة القدسية، حيث تجلى له كل شيء، وانكشف عنه الحجاب وتلاشى الكون لديه[2]:

ورأى الأشيـــــاء شيئا واحـــــدا	**بل رأى الواحد وترا دون شيــــــــــــى**

إنها نشوة من القدسية يعيشها الشاعر بنشوة المحبة وميل الجميل إلى الجمـــال؛ إنها لوحة للعظمة والهيبة الإلهية بدلالة المشاهدة، وذلك لأن كل شيء ينجذب إلى أصله وجنسه وينتزع إلى إنسه ووصله، فانجذاب المحب إلى جمال المحبوب ليس إلا لجمال فيه، والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، شاهدة في ذاته ؛فالجمال الحقيقي هـــو الله سبحانه وكل جميل في الكون مظهر جماله[3].

(1) – الديوان، ص 80.
*حجاب، وتر، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
(2) –نفسه، ص80.
(3) –ينظر: محمد علي الفاروقي التهانوي، كشاف اصطلاح الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 1973،ج1 ص370.

فبلغة فيها سمو التصوير يصلنا الشاعر بذلك العالم الإلهي أين يفيض علينا بنور إلهي صاف، وهذا ليس بغريب عن شاعرنا ؛ فهو إمام المتصوفة، وأبرز المفكرين في مجال التصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود.

***المنسرح** : إن هذا البحر ورد مجزوءا في خمسة نصوص شعرية للششتري، وورد تاما في نص شعري واحد، مما يعكس تسارع حركية الإيقاع لدى الـــشاعر، ويمكننـــا رصد زحافاته من خلال قصيدة (للفقر أهل) ذات المطلع الآتي[1]:

للفقـــــر* أهـــــل فكن لهم تبعا واعمل على حبهم وخدمتهـــــم

لقد بلغ عدد الأبيات في القصيدة ثمانية، وبلغ فيه عدد الزحافات واحد وأربعون زحافا مقابل ثمانية وأربعين إمكانية تزحيف كانت متاحة للشاعر، وعليـــه فـــإن نـــسبة الزحافات الواقعة فعلا هي: 85.41% وهي نسبة أكبر من الطويل والرمل وتؤكد هي الأخرى سعي الشاعر إلى تجاوز نمطية الإيقاع. وقد اختـــصت زحافـــات المنـــسرح بحذف السواكن سواء الرابع الساكن أو الساكن الثاني دون غيرها من أشكال التزحيف الأخرى، لذلك بلغ عدد السواكن المحذوفة واحد وأربعين ساكنا نتج عن حذفهم إيقـــاع سريع، ورغبة ملحة من الشاعر الذي أراد أن يسافر بعيدا في ملكوت الله، باحثا عـــن سر القدرة والعظمة الإلهية. والأبيات ككل تعرضت معظم تفعيلاتها للتزحيـــف الـــذي تعددت مواقعه، مما حرّر النص من رتابة الإيقاع كما سيتضح:

التفعيلة الأولى __________ خمس زحافات

التفعيلة الثانية __________ ثماني زحافات

التفعيلة الثالثة __________ ثماني زحافات

التفعيلة الرابعة __________ خمس زحافات

التفعيلة الخامسة __________ ثماني زحافات

التفعيلة السادسة __________ ثماني زحافات

ولابد أن أشير إلى أن تساوي الزحافات من حيث العدد وتقابلها من حيث الموقع لا يعني النمطية والرتابة في الإيقاع؛ لأن ترتيب الزحاف في الموقع الواحد كان مختلفا

(1) –الديوان، ص 64، 65.

*فقر، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).

في عجز البيت عما هو عليه في صدره، ولتوضيح هذه المسألة سأحاول رصد ترتيب التفعيلات المزحفة في الموقع الأول والرابع على اعتبار أنهما متقابلان من حيث ترتيب ورودهما في شطري البيت:

موقع التفعيلة المزحفة	رقم بيتها
التفعيلة الأولى	2، 3، 4، 5، 6
التفعيلة الرابعة	2، 4، 6، 7، 8

أما باقي التفعيلات فهي متساوية من حيث العدد، وكذا الموقع، إلا أن هذا لا يعني الرتابة أبدا وهذا ما سأوضحه من خلال ما يأتي:

موقع التفعيلة المزحفة	رقم بيتها
التفعيلة الثانية	1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8
التفعيلة الخامسة	1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8

موقع التفعيلة المزحفة	رقم بيتها
التفعيلة الثالثة	1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8
التفعيلة السادسة	1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8

وهذا الشكل الأخير يوضح تساوي عدد التفعيلات المزحفة عموديا بين صدر البيت وعجزه إلا أن هذا لا يعني تساويهما أفقيا في كل بيت على حد، هذا ما استنتجناه من خلال الجدول السابق في التفعيلة الأولى والرابعة، وهذا ما يؤكد على الحرص الشديد للشاعر في تنويع الإيقاع، وإضفاء نوع من الانسجام في إيقاعه من التساوي والمفارقات أحيانا، خاصة كون زحافات هذا البحر (المنسرح) اختصت بحذف السواكن، مما ولد إيقاعا سريعا يترجم اندفاع الدفقة الشعورية المصاحبة لحالات الشوق والولع والاهتياج؛ لأن الشاعر يعانق العالم الخفي من خلال الحب الإلهي؛ هذا الحب النابع من أعماق الروح، لأجل الوصول والارتقاء والعروج فكانت رؤية إيمانية

أعطت نصا، تشابكت فيه العلاقات، وتراءت فيه نفحات نورانية، وهـذا مـا تؤكـده الأبيات الآتية[1]:

سقيت كأس الهوى قديـــما من غير أرضـي ولا سمائى
أصبحت به فريد عصـــري بين الـورى حاملا لوائـــى
لي مذهـب، مذهـب عجيب في الحـب قد فاق يا هنائـى

*** - <u>البسيـــــط</u>:**

زحافات هذا البحر سأتناولها من خلال مقطوعته الشعرية (أنظـر للفـظ أنـا) ومطلعها[2]:

أنظر للفظ أنــــا يا مغرما فيه من حيث نظرتنا لعل تدريـــه
خل ادخارك لا تفخـر بعاريـــة لا يستعيـر فقيـر من مواليـه
جســوم أحرفه* للسـر حاملــة إن شئـت تعرفه جرب معانيـه

وقد اشتمل هذا النص على ثلاثة أبيات، وبلغ عدد الزحافات في تفعيلاته أربعة عشر زحافا مقابل أربعة وعشرين إمكانية تزحيف كانت متاحة للشاعر، وعليه فنسبة الزحافات الواقعة 58.33 %، وهي نسبة تؤكد بدورها رغبة الشاعر في تكثيف الإيقاع بما يتناسب وحالته الشعرية والشعورية لما يقتضيه الإيقاع المفترض سلفا في التنظيـر العروضي.

وقد توزعت الزحافات على مواقع مختلفة لتفعيلات البسيط في هذا النص علـى النحو الآتي:

التفعيلة الأولى ________ زحاف واحـــد
التفعيلة الثانية ________ ثـــلاث زحافـات
التفعيلة الثالثة ________ غيـــاب الزحـاف
التفعيلة الرابعة ________ ثـــلاث زحـافات
التفعيلة الخامسة ________ غيـــاب الزحاف
التفعيلة السادسة ________ ثـــلاث زحافات
التفعيلة السابعة ________ زحاف واحـــد

(1) –الديوان، ص33.
*حروف، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
(2) – نفسه، ص80.

التفعيلة الثامنة ______ ثـــلاث زحـــافـــات

وقد اختصّت الزحافات الواقعة على تفعيلات البسيط بحـــذف الثـــاني الـــساكن (الخبن)، وحذف الخامس الساكن، وإسكان ما قبله وهو ما يسمى (القطـــع) أي تحـــوّل تفعيلة (فاعلن) إلى (فاعل)[1]، لذلك جاء الإيقاع ســـريعا منـــسجما مـــع التموّجـــات الشعورية المنبعثة من عمق العاشق المغرم المتوّهج العاطفة، فيتحسس منـــه المتلقـــي شغفا مسكونا بالرهبة، لا يخبو من إيجاد بغية النفس المرجوة، والمتمثلـــة فـــي صـــك المغفرة الربانية[2].

و شأن الششتري في ذلك شأن المتصوفة الذين تركوا الدنيا، وأخذوا بالاكتفـــاء منها بما يقيم الرمق، والإقبال بكنه الهمّة على الله تعالى، والانقطاع إليه، والقناعة بـــه والثقة بما عنده والمجاهدة في سبيل مرضاته.

وبهذا فإن الششتري كان حريصا على تنويع الإيقاع وتكييفه بحسب ما تقتـــضيه حالته النفسية، بعيدا عن الرتابة التي يقع فيها الشاعر، إذا ما فرض على نفسه الالتزام التام بالشكل النظري، أو النموذج الأعلى للبحور الخليلية.

ب/ القافيـــــــــــــــة:

إذا علمنا أن للوزن أهمية في إثبات الجانب الموسيقي والدلالي لنص القـــصيدة، فإن بناءها لا يستقيم على كاهل الوزن الشعري بمعزل عـــن القـــوافي، ولقـــد حـــاول اللغويون القدامى والمحدثون تحديد عناصر القافية، وتوسعوا في آرائهـــم بـــين مؤيـــد ومخالف ولا يسعني في هذه العجالة التبسّط في مختلف أوجه النظريات والآراء وتتبع مواطن الوفاق والخلاف بقدر ما يعنيني تحديد الخطـــوات المنهجيـــة التـــي نـــتمكن بمقتضاها اكتشاف خصائص استعمالها في ديوان الششتري وفي القـــصيدة العموديـــة الصوفية التي نحن بصدد دراستها. والقافية في اللغة من "قفا أثره، يقفـــوه، قفـــوا، ... أثر فلان إذا تبعه ... القافية آخر كلمة في البيت، سميت قوافي الشعر لأن بعضها تتبع أثر بعض"[3]. قال تعالى: "**ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا**"[4].

---

[1] –ينظر: علي الشوابكة وأنور أبوسويلم، معجم مصطلحات الصوفية، ص212.
[2] –ينظر: عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، ط1، قسنطينة، 1986، ص193.
[3] –ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة قفا، ص185.
[4] – الحديد، الآية 27.

أما في الاصطلاح فقد اختلف العلماء في تعريفها وتحديد حروفها فمـــنهم مـــن جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، ومنهم من جعلها مقتصرة على الروي ...الـــخ[1]. وذهب الخليل إلى أن : "القافية من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول"[2]. وقد علّق ابن رشيق في العمدة على هذا التعريـــف فقال: والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين[3].

وليس ابن رشيق وحده من أقر سلامة مذهب الخليل؛ لأن القافية فـــي تعريـــف المحدثين هي المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها[4].

ويبقى تحديد الخليل هو التحديد الصحيح الشائع، بل هناك من المعاصرين مـــن انتابته الدهشة من فطنة الخليل، وعلمه الواسع فقال: "ولنا أن ندهش؛ لأن الخليل حيث صاغ هذا التعريف المعقد ولم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت"[5].

وللقافية أهمية بالغة، لأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يـــسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[6]. وهذا ما أكده قدامة بن جعفر في كتابه نقد الـــشعر حين عرفه "بأنه قول موزون ومقفى يدل على معنى"[7].

ولعل أهم ما يميز القافية عن الوزن أنها تمثل مجالا اختياريا متاحا للشاعر، فهي لا تقوم على نموذج يضبط سلفا كما هو الحال في الوزن الذي لابد للشاعر أن يلتـــزم به؛ فالشاعر إذ يختار في بداية النظم القافية التي يريد أن يبني عليها قـــصيدته بحريـــة مطلقة، إلا أن هذه الحرية لا تدوم إذ يجب أن يتقيد بها لاحقا ؛ لأن هذه التقفية ستصبح

(1) –ينظر: علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات الصوفية، ص193، 194، 195.
(2) –ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص195.
(3) –ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة، ص151.
(4) –ينظر: عبد اللطيف شريف، وزبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي ، ص100.
(5) –شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص99.
(6) –ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف (د.ط)، (د.ت)، القاهرة، مصر، ص05.
(7) –قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

هي الأخرى نموذجا سابقا يفرضه الشاعر على نفسه وهذا ما دفع القدامى إلـــى نـــسبة القصائد إلى رويها .

وإذا أتينا إلى تتبع قوافي القصيدة العمودية الصوفية لوجد نا حـــروف الـــروي لقصائد الششتري ومقطوعاته تسير في كمها ونسبها على النحو الآتي :

حرف الروي	تواتره العددي في الأبيات	نسبة تواتره
الراء	127	% 28.28
النون	104	% 23.16
اللام	56	% 12.47
الميم	42	% 09.35
الياء	23	% 05.12
الحاء	17	% 03.78
القاف	17	% 03.78
الباء	13	% 02.89
الطاء	12	% 02.67
التاء	10	% 02.22
الواو	08	% 01.78
الهاء	08	% 01.78
السين	07	% 01.55
همزة القطع	05	% 01.11

لدراسة هذه المعطيات الإحصائية وتحليلها، سأعتمد على تقييم إبـــراهيم أنـــيس لأحرف الروي،وتصنيفها بحسب درجة شيوعها في الموروث الشعري العربي، وقـــد كان تقسيمه ذاك على النحو الآتي:

-أحرف شائعة وهي: (ل.ر.د.ن.ب.م.س.ع).

-أحرف متوسطة الشيوع وهي: (ف.ح.ك.ء.ج.ي.ق).

-أحرف قليلة الشيوع وهي: (ص.ض.ط.هــ.ث.ت).

-أحرف نادرة الشيوع وهي: (غ.ذ.ظ.ز.خ.ش.و)[1].

(1) -ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص284.

المتأمل لهذا التقسيم بعد مقارنته بنسب تناوب الحــروف علــى روي القــصائد العمودية الصوفية من ديوان الششتري سيخلص إلى نتيجة مفادها، التطابق النسبي في تواتر روي الشعر لدى الششتري مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛ حيث بلغــت نــسبة الأحرف الشائعة كروي في عرف الشعر العربي لدى الششتري 77.72% تحققت من خلال تواتر الحروف الآتية:

(ر.ن ل.م.ب.س) وهي ستة أحرف من مجموعها البالغ ثمانية.

وأما الأحرف المتوسطة الشيوع فقد كانت نسبتها 13.80% تحققت بأربعة أحرف هي (ح.ء.ي.ق) من مجموع قدره سبعة أحرف.

وأما الأحرف القليلة الشيوع فقد كانت نسبتها 06.68% تحققت من خــلال ثلاثــة أحرف هي (ط.ت.هـ) من مجموعها البالغ ستا.

وأما الأحرف النادرة الشيوع فقد كانت نسبتها 01.78% تحققت من خلال حــرف واحد فقط هو (و) من مجموع قدره سبعة أحرف.

إن أول ما نلاحظه من خلال هذه النسب هو أن توظيف شاعرنا لحرف الروي كان موفقا تماما لمبدأ الشيوع في درجته الأولى، وفي درجاته الأخرى التي تليها، مــع ذلك لابد من أن أشير إلى أن روي الشعر عند شاعرنا أو غيره من الشعراء لا يحتكم أبدا إلى المألوف في العرف الشعري العربي، فالأمر يخضع أيضا لنفسية الشاعر ومــا يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر؛ فاختيار الراء رويا مثلا؛ أن من معانيه ما ذكره حسن عباس في كتابه "خصائص الحروف العربية ومعانيها" أنه حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة شكله في السريانية يشبه الرأس... وأنه يدل علــى الملكــة وشــيوع الوصف، كما يدل على الترجيع والتحرك والتكــرار، ويفيــد أيــضا معنــى الثبــات والاستقرار، وكل هذه المعاني حاول أن يعبر بها الشاعر في وصفه للخمرة الإلهيــة؛ خمرة المعرفة والتجليات الربانية[1]، لذلك عبر الشاعر عن كل هذه المعاني، رغبة منه في تذوق المحبة الإلهية، ومكاشفته للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهبية، مما يؤدي غيبته عما سوى الحضرة كما يقول أحد المتصوفة العــارفين :إن عنــد القــوم

---

[1] –ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998، Document Internet/houroufarabia.، موقع إلكتروني.

المعرفة توجب غيبة العبد عن نفسه، لاستيلاء ذكر الحق سبحانه عليه، فلا يشهد غير (الله عزل وجل)، [1] كقوله في رائيته حين يصف الخمرة الإلهية والرغبة الملحة في الشرب من هذا المعين الذي لا ينضب[2]:

هل لكم في شرب صهبا* مزجت	فهي ما بين اصفرار واحمـــرار
ولهـــا عـــرف إذا مـــا استنشقت	أطربــــت فــــي دنّها* قبل انتشار
وإذا عاينتهـــا فــــي كأسهـــــا	ذهــــب العقـــل ولم يبق استتار*
فكـــأن الشمـــس حلّـــت قـــمرا	وكأن النـــور للنـــور قــــــرار

وظف الشاعر الخمرة المادية هنا كرمز من رموز الصوفية المعروفة لعلاقة المشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية والتكوين، إذ أن فعل شرب الخمرة المادية عند الخمّار يشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي وحينئذ يرشح عن ذلك أن معاقر الخمرة المادية يسمى خمّارا أو ماجنا وأن ذائق المحبة الإلهية يسمى واصلا أو عارفا، وهذا بسبب مكاشفة التجليات النورانية الإلهية[3].

وأما اختيار النون وهو صوت مجهور، ويسمى حرف النون المهتز تعبيرا عن حالات الخشوع والألم الدفين، ومن معانيه أيضا أنه يدل على أصوات تحاكي في الغالب انبثاق صوت النون من الصميم بما يتوافق مع ما فيه من أنين أو رنين واهتزاز[4]. فيكشف بذلك عن رغبة الشاعر في طلب الزيادة والإلحاح في الطلب لأجل الاستقاء من هذا المعين؛ معين المحبة الإلهية؛ فهو عاشق محب يتحرق شوقا للوصول إلى الحبيب الأعلى لأن: "الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه"[5] ومن ذلك قوله في نونيته[6]:

وطالبنا مطلوبنـــا من وجودنـــا	نغيب به عنا لدى الصعق إذ عنّا
وهمت بأنوار فهمنـــا أصولهـــــا	ومنبعهـــا من أين كان فما همنـــا

[1] -ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد دار الكتاب العربي، دمشق 2000، ص97.
[2] -الديوان، ص44، 45.
*صهبا: صهب، صهبا، واصهبّ، واصهابّ، وهو أصهب، وقيل: الأصهب من الشعر الذي يخالط بياضه حمرة، لسان العرب، ج1، ص532.
*دنها، استتار، ينظر (ملحق المصطلحات الصوفية).
[3] -ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤية والتشكيل)، ص96.
[4] -ينظر حسن عباس، الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني.
[5] -طه عبد الباقي سرور، من أعلام التصوف الإسلامي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص65.
[6] -الديوان ، 72، 73.

إلى قوله[1]:

وعرشا وكرسيا وبرجـا وكوكبـا وحشوا لجسم الكل في بحره عمنا
هدانـا لديـن الحـقّ ما قد تولّهت* لعزتـه ألبابنـا ولـه هدنـا

فالنون صوت يوحي بموسيقى حزينة تتضمن معاني الألـم والمعانـاة جـراء الضعف الذي يحس به الشاعر أثناء مخاطبته للذات العليا طلبا للقرب، إضـافة إلـى التنوين الذي يعطي صوت النون الساكنة (عرشا، كرسيا، برجا، كوكبا، حشوا) وهـذه المعاني نجدها في قصيدة أخرى للشاعر ومطلعها[2]:

رضى المتيم في الهوى بجنونـه خلوه يفنى عمره بفنونـه

و اختيار اللام الذي هو صوت مجهور "يوحي بمزيج مـن الليونـة والمرونـة والتماسك والالتصاق"[3]. كما قد يحمل دلالة الاستمرار والمكابدة الروحية لبلـوغ مـا يصبو إليه من التعبير عن الحب من خلال مشاعره السامية ليتخطى الواقـع المـادي المزيف، باحثا في ذلك عن النور الإلهي المنبثق من أعماقه، الذي يحقق لـه الراحـة النفسية؛ لأن المحبة في اصطلاحات الصوفية هي آية الاختصاص، ونتيجة الاصطفاء وأصلها في الأحوال الابتهاج بشهود الحق، وتعلق القلب به معرضا عن الخلق[4]. فحبه دائم الاستمرار، ومن ذلك قوله في لاميته: [5]

لأخلعـن عـذارى* في محبتكم بحولكـم لا بحولـي لاولا حيلـي
وأتـرك الكـون حتى لا أراه ولا أرى اللحوظ لترك التـرك من قبلـي
الخلق خلقكـم والأمـر أمركـم فـأي شـيء أنـا لا كنت من طلـل

وقوله في قصيدة أخرى[6]:

سألت عن الخمار أين محلـه وهـل لـي سبيل للوصول بـه أم لا

---

(1) -الديوان، ص73.
*صهبا: صهب، صهبا، واصهبّ، واصهابّ، وهو أصهب، وقيل: الأصهب من الشعر الذي يخالط بياضـه حمـرة، لسان العرب، ج1، ص532.
* التوليه: أن يفرق بين المرأة وولدها... والوله يكون بين الوالدة وولدها وبين الإخوة وبين الرجل وولده... وفي الحديث أنه نهي عن التوليه والتبريج وماء ومولہ ومولہ: أرسل في الصحراء فذهب. لسان العرب، ج13، ص562.
(2) –الديوان، ص77.
(3) – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني .
(4) – ينظر يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، ط2، بيروت، 1996م، ص11.
(5) - الديوان، ، ص63، 64.
* خلع العذار: اصطلاح صوفي يتردد كثيرا في أشعار الشتشري وهو أن يتجلى الحق على العبد تجليا يقتضي منه حقيقة ذلك التجلي، فتظهر منه شطحات. ينظر الديوان، ص37.
(6) –الديوان، ص61.

فقال لـــي القسيـــس ماذا تريده فقـــلت أريـــد الخمر من عنده أمـــلا

هذا عن أحرف الروي ودرجة شيوعها في القصيدة العموديـــة الـــصوفية أمـــا حركاتها فقد وردت على النحو الآتي:

العلامة	عدد الأبيات	النسبة
الفتحة	213	% 47.33
الكسرة	116	% 25.77
السكون	64	% 14.22
الضمة	57	% 12.66

إن أول ما يمكن أن نستنتجه من هذا الإحصاء هو سيطرة عنصر الحركة على حرف الروي، حيث تأتي الكسرة في المرتبة الثانية بعد الفتحة، ليليها السكون فالضمة وعليه فالشاعر يؤكد أن قوافي النص الشعري في القصيدة العمودية الصوفية مطلقة في مجملها مما ينتج للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل مفتوح، غير محدود، وهـــذا يعكس لنا طول نفس الشاعر، فيحقق بذلك إيقاعا متناغما منسجما، منبعثا مـــن معظـــم الأبيات، وهذا يتجلى من خلال النصوص التي يكون فيها فؤاده معلقـــا نحـــو الأعلـــى مشدودا إلى التجليات النورانية حيث الحقيقة العليا، أين يتجلى له كل شيء.

وحتى يعضد الشاعر مسعاه الرامي إلى تجسيد المقاصد الوجدانية من خلال إيقاع القافية لجأ إلى (تكثيف) القوافي المردوفة(*)التي بلغ عددها فـــي القـــصيدة العموديـــة الصوفية خمسة وثلاثين ومائة (135) ردفا تنوعت بين الألف والياء والواو، وبنـــسبة إجمالية قدرها 30.54% أما القوافي المؤسسة(*) والتي تواترت ستة عشر (16 مـــرة) مرة وبنسبة قدرها 03.61%، أما القوافي المجردة من الردف ومن ألـــف التأســـيس فبلغت مئتين وواحد وتسعين (291) ونسبتها 65.83%، وتفاوت هذه النسب فيما بينها لا يعنى التضاد بقدر ما يعني التنوع والثراء في درجة امتداد الإيقاع الصوتي للقافيـــة

(*) الردف: هو حرف المد الواقع قبل الروي وقد يكون ألفا أو ياءا أو واوا

(*) التأسيس: ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل. ينظر محمد علي الشوابكة وأنور سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص122

المطلقة، باعتبارها تمثل السياق المشترك الذي يتناوب فيه كل من الـــردف والتأســـيس وما تجرد منهما.

فالشاعر إذن يتفق واستخدام القدامى للقوافي "فالشعر العربي ينزع إلى القافيـــة المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة"[1] المناسبة للغناء وترجيع الصوت خاصـــة إذا علمنا أن الصوفية يهتمون بالغناء والإنشاد في أشعارهم؛ لأنه يدخل ضمن طـــرق التعليم في الزوايا والمجالس الصوفية؛ فشاعرنا إمام طريقته له مريدون وتلاميذ يعلمهم أساسيات الطرق الصوفية، مثل ما يراه ويدعوهم إلى اتباعه والانتهاج بمنهجه، كقولـــه في نونيته المشهورة[2]:

فمن كان يبغي السير للجانب الذي تقدس فليأت فليأخـــذه عنـــــــا

إضافة إلى كل هذا، هناك ظاهرة تلفت الانتباه مّيزت بعض القوافي للقـــصائد العمودية الصوفية وهي ظاهرة الإرصاد، ومعناه "أن يبني الشاعر البيت علـــى قافيـــة أرصدها له؛ أي أعدّها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته، وذلك من محاسن التأليف؛ لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض"[3]. نذكر من ذلك قـــول الشاعر[4].

وكم داهش قد حـــار في عظم موجه ولم يدر ما معناه في المد والجزر

وكذلك قوله[5]:

ولكن ببذل النفس والمـــال حقهـــــا مع الذل للخمار والحمـــد والشكـــر

وقوله أيضا[6]:

فما زال يسقينـــا بحســـن لطـــافـــة ويشفع حتى جاء بالشفع في الوتر

فمجرد قراءة الألفاظ (المد، الحمد، الشفع) سيفرز حتما الألفاظ الآتيـــة علـــى الترتيب (الشكر، الوتر، الجزر).

(1) - سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007، ص340.
(2) - الديوان، ص76.
(3) –يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة (بيروت)، ط2، (د.ت)، ص179.
(4) –الديوان، ص44.
(5) –نفسه، ص42.
(6) –نفسه، ص42.

وقوله أيضا[1]:

أقـــــر بـــأن الله لا رب غيـــــره وأن رسول الله أفضلهـــم رســـلا

إن ذكر الشاعر (أن رسول الله أفضلهم) سيفرز حتما دلالة (رسلا) فهو أفــضل خلق الله – صلى الله عليه وسلم – الذي أوتى جوامع الكلم وخص ببدائع الحكم وعلــم ألسنة العرب.

وقوله [2]:

أو يجـــوز الطـــواف والسعـــي بها ويلبـــي ويرمـــي بالجمــــــرات
أو يجـــوز القـــرآن والذكـــــر بها أو يجـــوز التسبيح في الصلوات

فالشاعر هنا وكأنه بالبقاع المقدسة، فقد ذكر أهم شعائر الحـــج مـــن الطـــواف والسعي والتلبية وختمها برمي الجمرات، فكلمة (يرمي) في عجز البيت سيؤدي حتمـــا دلالة (الجمرات) التي وقعت قافية، وكذلك (التسبيح) الذي سيفرز حتما (الصلوات).

وعلى العموم فظاهرة الإرصاد تشرك المتلقي، وتنشط ذهنه، وتثير الفضول فيه من منطلق الافتراض والتوقع مما يعمق تفاعله مع النص إلى درجة الإحساس بشراكة النظم مع صاحبه الأصلي؛ الذي قد يتعمد أحيانا ظـــاهرة الإرصـــاد كـــي يـــستقطب الجماهير وإشاعة الشعر.

2/-الموسيقى الداخلية:

لا تنحصر موسيقى الشعر في الإيقاع الخارجي فحسب ؛ بل تتعداه إلى إيقـــاع خفي؛ هو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الـــصوتية والبلاغيـــة ؛ فالـــشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاتـــه، لـــذلك تراه يوظف ألفاظا ؛ متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتى يتحقق ذلك "الانسجام الصوتي الداخلي الذى ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر"[3].

فالايقاع الداخلي هو إيقاع يتبع فيه توزيع الحروف في القصيدة وما يحدثه من دلالات مختلفة، إضافة إلى التكرار والمحسنات البديعية؛ فهي ترجمان الواقع بتحولاته

(1) –الديوان، ص63.
(2) –نفسه، ص36.
(3) –إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي "قضاياه الفنية والموضوعية"، مكتبة الشباب، ط2، 1399 هـ، 1979م ص263.

وتقلباته لذلك يتلوّن معها الإيقاع ويتعدد؛ لأن خصوصية الإيقاع هي وليدة تفرّد الشاعر في تجربته كما يعكس جانبا من نفسيته وذلك حين يؤثر إيقاع أصوات على أخرى بديلة وهذا ما سأبينه من خلال مايلي:

أ-تكرار الدال والمدلول في إطار الاشتقاق أو الاتفاق (الجناس أو التجنيس):

لقد توسع العرب كثيرا في دراسة هذا النوع من التكرار وأولوه عناية واهتماما كبيرين؛ فابن المعتز ألف كتابا سماه "البديع" أفرد فيه بابا كاملا للجناس خصّه بأمثلة كثيرة وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق أيضا من خلال كتابه العمدة والذي أفرد فيه بابا أسماه التجنيس (*) وهذا النوع من التكرار تزخر به القصائد العمودية الصوفية للششتري.

إن المتتبع لظاهرة الجناس في قصائد شاعرنا يتنبه إلى وجود إيقاع مميز يتغير بحسب اللفظتين في كل حالة من الحالات التي يكون عليها الجناس في البيت الشعري مما يقوي أو يضعف درجة إيقاع الجناس في النص، وسيتضح أكثر من خلال تتبعي لمواضع الجناس بين الصدر والعجز وذلك من أجل ملامسة الفوارق الإيقاعية في كل حالة من هذه الحالات في هذه النصوص فما هي درجات الإيقاع في الجناس ؟

- التصدير:

وهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[1].

وينقسم التصدير إلى ثلاثة أقسام كما أوردها ابن المعتز:

-أحدهما: ما يوافق آخر كلمة من البيت (الصدر) آخر كلمة من النصف الآخر (العجز) نحو قول الششتري[2]:

(*)–التجنيس: الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، يقال تجانس الشيئان إذا دخل تحت جنس واحد ويقال كلمتان متجانستان أي شابهت إحداهما الأخرى ... وللإطلاع أكثر ينظر: بسيوني عبد الفتاح قيود، علم البديع، دار المعالم الثقافية، ط2، القاهرة، 1425 هـ - 2004م، ص235، وكذا أبو علي بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص92

(1) – أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة ، ص8، وينظر: محمد علي الشوابكة وأنور سويلم، مصطلحات العروض والقافية ص66، 67.

(2) الديوان، ص74.

ويلحقهـا بالشـــرك من مثنوية* **يلوح بها وهو الملوح والمثنى**

وقوله [1]:

أيهـا الناظـــر في سطح المرى **أترى من ذا الـــــذي فيه ترى**

وقوله أيضا[2]:

لا تلتفـت بالله يـــــا ناظري **لأهيـف كالغصــــن الناضـر**

وقوله[3]:

وأن يد التجريد ترفع ستـــرها **وتبدو ذوات الحسن من داخل الستر**

يعد هذا الضرب من الاستخدام للتصدير، من أشد المظـاهر الموسـيقية جـذبا للسامع، لما فيه من نغم يوحي بالطمأنينة والسكون والراحة.

ثانيهما: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.

نحو قول الششتري[4]:

ولـــم نلف كنه الكون إلا توهما **وليس بشيء ثابت هكذا ألفينـــا**

وقوله[5]:

وهمت بأنوار فهمنـــا أصولها **ومنبعها من أيـن كان فما همنـــا**

وقوله[6]:

تثنى* **قضيب البان من شرب خمره** **فكان كمثل الغير لكنه ثنــــا**

وقوله [7]:

واخلع عذارك في هواهم دائمـــا **أو ما ترانـــي قد خلعت عـذاري**

ووقع هذا النوع من التصدير على الأذن أقل استئناسا من سابقه، فهو يعيد الكلمة نفسها بتغيير نسبة الفعل إلى الضمائر تارة وتغيير زمنه تارة أخرى.

ثالثهما: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

---

*مثنوية: الثنية: النخلة المستثناة من المساومة. وحلفة غير ذات مثنوية أي غير محللة. يقال: فلان يمينا ليس فيها ثنيا ولا ثنوي ولا ثنية ولا مثنوية ولا استثناء كله واحد وأصل هذا كله من الثني والكف والرد. لسان العرب، ج14، ص124.

(1) – الديوان، ص50.

(2) – نفسه ص48.

(3) – نفسه، ص44.

(4) – نفسه، ص72.

(5) – نفسه، ص73

(6) – نفسه، ص75

*تثنى: تعاطف في مشيه: تثنى. يقال: فلان يتعاطف في مشيته يتهاودى، يتمايل من الخيلاء والتبخر، لسان العرب، ج9، ص250.

(7) – الديوان، ص 34.

كقول الششتري[(1)]:

أنــــزه طرفي في سماء جمالكــــم لثاقــب ذهي نجمها هو ثـــــــاقب

وقولـــــــه[(2)]:

أيها الناظر في سطـــح المــــــرى أتــــرى من ذا الذي فيه تــــــرى

وقوله[(3)]:

حديث سواك السمع عنه محــــــرم فكلــــي مسلوب وحسنــك ســالب

وقوله[(4)]:

وقل لمن جدّ في نصحي فديتــــك لا تنصح فقد عدت لا أصغي لمن نصحا

وقوله[(5)]:

وغدا يقول لصحبه إن أنتمــــــوا أنكرتمـــوا ما بــي أتيتـــم منكرا

فهذه درجة أخرى للفظ المجانس، وهو شكل له إيقاع خاص وقيمة نغميــة فـــي النص التي لا يمكن أن ننكرهاأ ونقلل من موقعها.

ب/-التصريع:

وهو "أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويــه وإعرابــه ويجــوز فـــي عروض البيت المصرّع ما يجوز في ضربه من الزحاف وإن لم يزاحف الضرب"[(6)]. فالتصريع إذن أن تكون العروض تابعة للضرب تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[(7)]. فـــي الحقيقة هي ميزة صوتية بلاغية لها أهمية كبيرة من خـــلال التجـــانس الـــوزني بـــين العروض والضرب مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما، والتصريع عند النقـــاد العرب القدامى: "دليل قدرة الشاعر وسعة فصاحته واقتداره فـــي البلاغـــة"[(8)]. ومـــن التصريع الوارد في القصائد العمودية الصوفية للششتري قوله[(9)]:

سلوي مكروه وحبــك واجب وشوقي مقيم والتواصل غائــب

---

(1) – الديوان، ص 39

(2)– نفسه، ص50.

(3)– نفسه، ص 35

(4)– نفسه، ص 37.

(5) –نفسه، ص 41.

(6) –محمد علي الشوابكة، وأنور أبوسويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص67.

(7) –ينظر :أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1 ، ص156.

(8) –يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص174.

(9) –الديوان، ص34.

تمثل التصريع في عروض البيت (واجب) التابع لضربه (غائب) فكلاهما ينتهي بحرف الباء المتحركة بضم مما يحقق تجاوبا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه.

وقوله أيضا[1]:

يا صاح هــل هذه شمــوس تلــوح للحي أم كـــــؤوس

وقوله[2]:

من لامني لــو أنه قد أبصرا ما ذقته أضحى به متحيرا

وقوله[3]:

طاب شرب المدام في الخلوات أسقني يــا نديــم بالآنيــات

وكذلك قوله[4]:

إذا بريــق الحمــى استنــارا أو شمتــه فاخلــع العــذارا

وقد وظف الشاعر وظف في تسع عشرين قصيدة من مجموع القصائد العمودية التي بلغت واحدا وأربعين قصيدة في الديوان، أي بنسبة 70.73% وهي نسبة عاليــة وإن هذا التوظيف المكثف للتصريع ؛ لدليل على أن الشاعر لم يشذ عن بقية شــعراء القصيدة القديمة؛ لأنها ظاهرة متصلة بالاستهلال الذي أولاه القدامى أهمية كبرى، فهو يُستدل به على نبوغ الشاعر، ومدى تحكمه في بلاغته وأساليبه، وهذا ما أكده قدامـــة بن جعفر في قوله عن التصريع "كلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر"[5].

وخلاصة القول إن الششتري قد اعتمد فــي الموســيقى الخارجيــة للقــصيدة العمودية الصوفية أوزان الشعر العربي، ما ينسجم مع موضوعاته، وما يلائم حالتــه الشعرية والشعورية، كما وجدناه يحذو حذو الشعراء القدامى من حيث طبيعة البحــور الأكثر تواترا في أشعاره؛ هذه البحور التي كانت الكثير من تفعيلاتها عرضة لجوازات الشعر، تعبيرا عن تجاوز شاعرنا للنمط المثالي المحدد سلفا في التنظيــر العروضـــي وهذا لكي يعبر لنا علن حرصه وسعيه الشديدين لتلوين الإيقاع وتنويعه.

(1) –الديوان، ص51.
(2) –نفسه، ص41.
(3) –نفسه، ص25.
(4) –نفسه، ص45.
(5) –قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص90.

وأما القافية فقد انتقى لها شاعرنا من أحرف الروي أكثرها شيوعا في الشعر العربي[1]، وقد جاءت مطلقة، مردوفة تارة ومؤسسة تارة أخرى، مما اكسبها تناغما لاءم تجربته الشعرية.

وأما الموسيقى الداخلية فقد تلونت بالمكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة ؛ حيث وظف التجنيس بأشكاله المختلفة، ولإثراء الإيقاع وظف التصريع فجاء كله تناغما جماليا أضفى نغما موسيقيا رائعا مبثوثا وموزعا في طيات النصوص لأن "الشعر لا يحقق موسيقاه بالإيقاع العام الذي يحدده البحر بل أيضا بالإيقاع الخاص لكل كلمة"[2].

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

[2] –القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص475.

ثانيا: في الموشحات:

لقد ظهر فن التوشيح كشكل جديد في الأندلس على غير ما هو معهود في نظام القصيدة العربية فقد عرفنا التزام الشاعر فيها بنظام محدد كوحدة الوزن والقافية مما يولد لحنا موسيقيا واحدا، لا يحدث فيه إلا تغيير بسيط في الإيقاع بسبب بعض العلل والزحافات في حين نجد أن الوشّاح غير مقيد بعدد محدود من التفعيلات التي وجدنا الشاعر غير الوشّاح يلتزم بها في البيت الواحد فكثرت التفعيلات عنده وأصبح المعنى لديه غير محصور في بيت واحد بل يتعداه إلى المقطع الذي يتكون من القفل والدور وغير ذلك من الأشياء التي استحدثها الوشّاحون في موشحاتهم، فما هو إذن مفهوم الموشح؟

*** - الموشح:**

"كلام منظوم على وزن مخصوص يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع؛ فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"[(1)].

كما أن الأبيات في الموشح تختلف عن الأبيات في القصيدة؛ فالبيت في الموشح هو الدور أو الدور مع القفل الذي يليه، في حين نجده في القصيدة العمودية متكونا من شطرين هما (العجز والصدر)، وأيضا أبيات القصيدة تتفق في وزنها وقافيتها من أول بيت إلى آخر بيت، في حين نجد الأمر يختلف تماما في الموشح ؛ حيث نجد الدور مستقل بقافية لوحده وهذا يعطي الوشاح حرية في تنويع إيقاع القصيدة ويجعل السامع أو القارئ يستمتع بها، على عكس القصيدة التي يسبب ثبات إيقاعها ــ ربماــ الملل ويطبعها بطابع الرتابة في بعض الأحيان، أما الأقفال فتتّحد في القافية ليتميز الموشح بنغمة خاصة، كما أن للموشح مطلعا يفتتح به هو القفل الأول، وله خاتمة، وتسمى الخرجة[(2)].

سأحاول بعد هذه التوطئة الوقوف عند طبيعة المكونات الصوتية للموشحات في مدونة الششتري من خلال التكرار الكمي للأصوات.

---

(1) –ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دار الفكر، دمشق، ط3، 1980، ص32.
(2) – ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2001، ص217

1-تكرار الصوت الواحد:

الصوت هو " آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التــأليف"[(1)] وتعتبر الأصوات الوسيلة المباشرة لنقل اللغة وتلقيها، فهي الشكل والمضمون والــدليل والمدلول والصوت والمعنى في اللغة الشعرية، لذا نجد أن تناسقا صوتيا معينا وترتيب هذا التناسق يثير فينا معاني وأحاسيس متحيرة، حرص الشاعر على نقلها إلينا بمعــان كبيرة لو نثرت لوجدناها تربو على أربعة أمثالها على الأقل[(2)].

كما تخضع دراسة الأصوات في الخطاب الشعري لعنصر الذوق؛ لأنها لم تصل بعد إلى درجة الدقة والضبط العلميين، ولكن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة يعطي دلالة معينة. وبمــا أن أصــوات الأبجديــة متعددة المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهمــوس والمجهــور، والــشديد والرخو والمطبق والمنفتح والمفخم والمرقق والمنحرف... وغيره، فــإن الناقــد فــي مرحلة الدراسة –غالبا- "ما يتوقف أمام اللافت من جرس الأصوات والتنغيم المصاحب لها وزمان حركاتها وسكناتها والمسافات الفاصلة بين هذه الحركات والــسكنات علــى نحو يصنع وزنا إيقاعيا من نوع ما"[(3)].

وقد تنبه الشعراء إلى ظاهرة التكرار الصوتي من خلال إعادة وحدات صــوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي قد تغني الجانب الإيحــائي والتعبيري فيه.

وما نلاحظه على موشحات الششتري استخدامه لحروف معينة بكثافــة تفــوق حروفا أخرى، فقد يعزز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يكثف استخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافيــة أو يقــوم بتكثيــف حرف معين في بعض الأشطر وتكثيف حروف أخرى في الأشطر المقابلة لهــا، وقــد اقتصرت دراستنا لها على قسمين من الأصوات هما:الأصوات المجهورة والمهموسة.

---

(1) – أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ج1، بيروت، ص 79.

(2) –ينظر: محمد صالح الضالع، لسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد)، منشورات ذات السلاسل، الكويت ط1، 1997، ص132، 133.

(3) –رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم، ص31.

أ-الأصوات المجهورة:

يبدو استخدام الششتري للأصوات المجهورة لافتا جدا وهـــي "حـــروف أشـــبع الاعتماد في موضعها، ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد عليها ويجري الصوت" [1]. والصوت المجهور أيضا هو الذي يهتزمعه الوترين الصوتيين[2].ومعنـــى هذا أن الأصوات المجهورة تمثل القوة والوضوح، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللغوية" من أنها أوضح من الأصوات المهموسة [3]، هي جميـــع الأصـــوات عدا المهموسة المجموعة في قولنا **(حثه شخص فسكت قط)**، وبيان ذلك قول الششتري في إحدى موشحاته التي تتألف من أربعة أبيات وخمسة أقفال [4]:

إن حجبت عن ذاتي بالطين فالغنى غنى الفقر يدنيني إليا عندي

إن خلعـــــــــت يا طالــــــب الفقــر

عالم الجســـوم مـــــع عالــم السر*

بـــــذاك نعني الخلـــق والأمـــر

ينجلي لك الاســم* في الحين وترى امتداد الكاف والنون من المبدي

كافنا الإلهـــــــي لا يفـــــنــــــى

إنه إلى لفظكـــم معــنـــــــــى

كل من يهيـــــم بممنـــــــــا

ما لو احتياج لتبين ذوقه إلى كل مكنون هو المهدي

فالفنا* هو غاية الدين أن نموت فموتي يحييني من البعــد

إن الششتري في هذا الموشح لجأ إلى تكرار حرف النون في سبعة وعشرين لفظة وهي [إن، عن، الطين، الغنى، غنى، يدنيني، من، عندي، ينجلي، الحين، النون كافنا، يفنـــي، إنه، معنى، همنا، لتبين، مكنون، فألفنا، الدين، أن، نموت، يحييني، أنظر يكن، دونـــي، مسنون].وحرف النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شـــعره، وأول مـــا يعرف من أمرها أنها تسمى الحرف النواح [5]؛ أي أنها عادة ما ترتبط بالألم والأســـى

---

(1) –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1984، ص123.

(2) – ينظر: نفسه، ص20.

(3) – نفسه، ص 119 وما بعدها.

(4) –نفسه، ص 129.

*سر، اسم، فناء، ينظر(ملحق المصطلحات الصوفية).

(5) –رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص10.

وبالبكاء وما يسببه، مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه[1]. وما يكابد الشاعر من مشاعر الحزن، وهذا ما ينطبق تماما على شاعرنا؛ فهو في صراع دائم مع ذاته، يتحرق شوقا لبلوغ أعلى المراتب، والعروج إلى السموات العلى لرؤية حقيقة الحقائق، أين يفنى، وينكشف عنه الحجاب، فقد حققت بالفعل تواجدا قويا في هذا الموشح، لأن "النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع ."[2].

وقد تكرر هذا الصوت في الحشو مرارا، مما أوحى لنا بموسيقى حزينة وبمسحة أنين كقوله[3]:

فالفنا غاية الديـــــن أن نمـــــوت فموتي يحيني من البعد

والشاعر على مدار أبياته يصف ذاته وما ستؤول إليه بعد الموت والحجب والطين والفناء، فالفناء عنده حياة وهو أعلى المراتب؛ فهو الاتحاد مع الذات العليا وهذه المعاني يفيض بها كل بيت، وينسجم معها صوت النون الذي هو أكثر الأصوات الساكنة وضوحا. إضافة إلى هذه الصفات الصوتية لهذا الحرف نجده يحمل صفات صوفية أخرى، أهلته لأن يكون دالا على "العلم الجمالي في الحضرة الأحادية والقلم هو التفصيل فتكون المخلوقات على حسب ما جرى به القدر في لوح محفوظ الذي هو منظر الحظرة"[4].

ودلالة هذا الحرف مأخوذة من قوله تعالي: "**ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ**"[5]. وبهذا فإن رحلة النون من أقصى الحنك الأعلى وهي رحلة فيها مشقة هي ذاتها رحلة الانتقال التي سعى إليها الششتري من الموت إلى الحياة؛ لأن الحياة الحقيقية عنده مجاهدة ورياضة للنفس حتى يحقق له الوصول بالفناء.

---

(1) –ينظر:أماني سليمان، داوود، الأسلوبية والصوفية، ص85.
(2) –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.
(3) – الديوان، ص130.
(4) – عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية، مكتبة المدبولي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2003م، ص 988.
(5) –القلم، الآية01.

وفي الموشح نفسه تتبدى الكثافة الشديدة لصوت الألف، فقد تكرر في طيات الموشح بشكل لافت وهو من حروف اللين المجهورة، بحيث إن "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[1].

ويشكل هذا الحرف إمكانات إيقاعية مهمة في نصوص الششتري إذ يستمد قوته التعبيرية إضافة إلى الموسيقية داخل النص الشعري من معانيه المتميزة والتي اكتسبها في التجربة الصوفية؛ فهو الحرف الأول لا يوجد قبله شيء؛ إنه "إشارة إلى الذات الأحدية؛ أي الحق تعالى، من حيث كونه هو أول ما في أزل الأزل"[2].

وهذه الميزات الصوتية والصوفية التي وجدت في الألف جعل منها قطبا لتكثيف دلالي عميق ويكفي أن نستشفه من قول الششتري[3] في نونيته:

وفتق لأفلاك جواهره الذي يشكله سر الحروف بحرفينا

وقد فسر الحرفين بالألف والباء "لأن جل أسرار الحروف راجعة في المعنى إليها"[4].

وهذا ما يؤكده ابن عربي في لاميته[5].

ألف* الذات تنزهت فهـــل لك في الأكوان عين ومحـــل

قال لا غير التفاتـــي فأنا* حـــرف تأبيـد تضمنت الأزل

ومن خلال هذا الموشح نستطيع أن نستعرض الكلمات التي اشتملت على الألف وذلك محاولة منا لإبراز حقيقة الطرح في قضية معاني الألف، ومن ثم فهو تبيان لجماليات وضعها هناك، فنجد مثلا [ذاتي، الطين، الغني، الفقر، إليا، إن، يا، طالب عالم، الجسوم، السر، بذاك، الخلق، الأمر، الاسم، الحين، امتداد، المبدي، كافنا، الإلهي لا، إنه، إلى، بماهمنا، احتياج، المهدي، المعارج، العلائق، الحق، فالفنا، الدين، أن أبعد، الحظ، المراتب، العلم، أصرف، اللحوظ، إلى، الوهم، انظر، الذي، خاض، اليم إن، خائضا، لا، كذا].

فالملاحظ أن معظم الكلمات في هذا الموشح لا تكاد تخلو من حرف الألف وأغلبها مصطلحات صوفية منتشرة بكثرة في المعاجم الصوفية ولها دلالات متقاربة

---

(1) –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 36.
(2) – عبد المنعم الحفني،الموسوعة الصوفية، ص 644.
(3) –الديوان، ص74.
(4) –ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 106/1.
(5) –نفسه، ص106.
* ألف، أنا، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

في الحقيقة الصوفية، وبهذا الشكل يجعل الششتري من الألف بؤرة لا قرار لها تجمع فيها كل صفات ومتعلقات الذات من أوصاف وأعمال .

وهكذا جمع الششتري في هذا النص بين حرفين مجهورين متقاربين من حيث الدلالة، الأول يميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافا وطلبا للوصول؛فهو حرف مفخم يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين وقسوة أحيانا تناسب عادة دعوة الموت أو الفناء والثاني حرف مرقق يومئ بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات العليا.

إضافة إلى هذين الحرفين نجد حرفا آخر جاء في معظمه ملتصقا بحرف (الألف)، وهو حرف (اللام) ومن صفاته الصوتية أنه "حرف مجهور متوسط الشدة، شكله في السريالية يشبه اللّحّام ...وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[1].

ويمكن أن نجد عدة ألفاظ في هذا الموشح تحمل (دلالة الالتصاق والاتصال) منها [الطين، الفقر، الغنى، الجسوم، السر، الخلق، الأمر، الاسم، الحين، الكاف، النون المبدى، الإلهي، إلى، المهدي، المعالج، العلائق، الحق، الفناء، الدين، البعد، الحظ، المراتب، العلم، اللحوظ، الوهم، الذي، اليم].

إنه التحام وترابط تامين بين هذين الحرفين الألف واللام، مما ولد تقاربا وانسجاما وحالة اتصال دائمة بين المحب ومحبوبه.

وعلى العموم فقد جمع الششتري في هذا الموشح بين الحروف الثلاثة (النون الألف، اللام) هذه الأصوات التي تحمل حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر المتصوف؛ لأن الحرف بالنسبة للصوفي: "عنصر المعاناة المخلصة ونغم في إبداع حقائق الكلمة وأسرارها (بطونها)" [2].

وهذا التكرار الكمي لهذه الأصوات أوحى بموسيقى خاصة، وأضفى ضربات إيقاعية بارزة تشعر بحال الشاعر، وما ألمّ به، وهذه المعاني نجدها أيضا في موشح آخر يقول فيه[3]:

---

[1] –حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، موقع إلكتروني .
[2] –ابن عربي، الفتوحات المكية، ج1، ص111.
[3] – الديوان، ص232

معنى الوجود قد لاح بـــــلا مـــلام
على الذي قد باح مـــــن الغــرام
بذا الغرام قد باح معنى الهــوى
ومن ملا الأقداح من الجــوى
سكر بشرب الراح وأفنى الســوى
قد لاح بالإصبـــــاح بـــادي الغـــرام
فجر سنا الإصبـــاح محـــا الظـــلام

ب/-الأصوات المهموسة وأصوات المد:

لقد وظف الشاعر إلى جانب الأصوات المجهورة الأصوات المهموسة وأصوات اللين المعروفة (أ، و، ي) وذلك من أجل تعميق التجربة الشعرية والشعورية والإغراق لديه، وكان من الطبيعي أن يحرص على تفادي صخب الإيقاع واندفاعـه؛ لأن ذلـك سيفقده حتما عمق التركيز واتزان النفس ومن ثم يفقد نكهــة التأمــل كمتعــة ذهنيــة لا تتحقق إلا في أجواء السكينة والسكون أين الفناء والاتحاد؛ لذلك كان شاعرنا حريصا على تكثيف أصوات الهمس واللين التي تكررت في أرجاء نصوصه الشعرية، وهـي أصوات ما كان الشاعر ليكثف منها لو لم يكن لها ثقل الوزن في الإطار العام لتجربته الشعرية؛إنها مكونات إيقاعية تساهم في بناء الدلالة من انصهارها فـي الـنص أثنـاء تفاعل الأنساق والأبنية اللغوية لتشكل بذلك إيقاعا هادئا إلى جانـب أصـوات اللـين الطويلة التي تعبر عن الأمواج الشعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان.

والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1] ؛فالأصوات المهموسة إذا هي التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يُسمع لها رنين حين النطق بها وهي إثنا عشر صـوتا: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ) والتي جمعت في قولهم (حثه شخص فسكت قط). ومن ميزاتها أيضا أنها لا ينحبس معها الهواء كلية جراء انسداد قد يحدث في الجهاز النطقي مما يؤدي إلـى خنق الدفقة الشعرية بدل تحريرها[2].

---

[1] -كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص87.
[2] - ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص20، 21.

ومما يؤكد اعتماد الشاعر المد والهمس في لحظات التجليات الربانية قوله في هذا الموشح[1]:

قلبي هـ ليلى وليلى هـ المنى تسقيني خمري
كعبة الحسن هي الجذب* بنا ربة الخدر
أنا هـ معنى الوجود في الاصطباح لذ لي وجدي
انظروا تولهي مسا صباح ولهى وحدي
قد فنيت في ذا الهوى وساح باح يا أولي الرشد
عرفوني وحدة الحق بنا واحفظوا خبري
لا أرى في حضرة الحق فنا من سوى* وتري

إلى أن يقول [2]:

قلبي هـ ليلى وليلى هـ المنى تسقيني خمري
كعبة الحسن هي الجذب بنا ربة الخدر

لقد بلغ عدد أصوات اللين الطويلة في هذه الأبيات (262 صوتا)، وقد فضل شاعرنا توظيف هذا النوع من الأصوات بدل الحروف الساكنة، على الرغم من وظيفتها العروضية الواحدة؛ فألف المد الذي يأتي بعد الحرف المتحرك في قولنا (ما) و(يا) (/0) مثلا قيمته ووظيفته العروضية هي نفسها في النون الساكنة التي بعد الحرف المتحرك في قولنا (من، /0) وكلاهما سبب خفيف (/0)، إلا أن شاعرنا آثر توظيف أصوات اللين الطويلة بدل الحروف الساكنة؛ لأن هذه الأخيرة لا تقوى على التعبير عن الأمواج الشعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان الحزين؛بل إن الأصوات القصيرة كثيرا ما تكون سببا في حدوث انقباضات تحول دون انبعاث الدفقة الشعورية في شكلها الكمي الممتد طولا في عمق الوجدان.

كما قد بلغ عدد الأصوات المهموسة في الأبيات ذاتها (198صوتا) حققت بذلك إيقاعا موسيقيا خافتا، هادئا يخلو من الصخب، ويشكل فيه حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر؛ فهو يوحي بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته

[1] – الديوان، ص167.
*جذب، سوى، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).
[2] –نفسه، ص168.

مع الذات الإلهية؛ كما يستدل أيضا بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافا وطلبا للوصول.

ولعل هذا ما جعل الششتري يستخدم رموزا كثيرة في هذا الموشح ومن ذلك (ليلى، الخمرة، البقاء، الفناء، المقامات والأحوال...)، حيث إنه ما من سبيل إلى التعبير عن الصوفية إلا باستخدام لغة مرموزة، فليلى مثلا رمز صوفي مأخوذ من أشعار قيس بن الملوح لأن الشعر العذري كان مصدرا أساسيا في الحب الصوفي لما فيه من أبعاد إنسانية روحية وجمالية فنية.

وانطلاقا مما سبق بيانه نرى أن الإيقاع كان ممتدا بطيئا، تنبعث منه نغمة خافتة انسجمت مع حالة الشاعر النفسية، وهذا ما يعبر عن تكامل الأدوار بين الصوت الممدود والمهموس في أداء إيقاعي واحد ومن هذا المنطلق آثرت دراسة أصوات المد وأصوات الهمس معا، وما يؤكد ما ذهبت إليه هذا المطلع من موشح آخر[(1)]:

طابت أوقاتي وحياتـــــي مــــذ بقيت مجموع مع ذاتي

يا مدير الراح إسقينـــي خمــــرة الأرواح تحينـــي

فيها الأفراح تأتينـــــي وتزل عنـــي روعـــاتي

2- تكرار الأصوات مجتمعة :

تعد هذه المرحلة الثانية من مراحل دراسة المظاهر الموسيقية التي تميز ديوان الششتري في فن الموشحات وهي خطة جديدة في دراسة الأصوات التي تقوم في هذه المرحلة على ما يلي :

أ- **الترديد :**

الترديد هو" أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو قسم منه "[(2)] ، هكذا عرفه ابن رشيق في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، حيث خصه بباب كامل، أما أبو هلال العسكري فقد أورد الترديد بمعنى المجاورة حيث يقول " تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها "[(3)]

(1) –الديوان، ص111.
(2) – أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة ، ص03.
(3) –أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ج2، ط1، بيروت، 1981م، ص466.

وبهذا فإن الترديد في السياق الشعري يعطي المعنى إيحاءات جديدة ويفجـر شـحنات أخرى من المدلولات ويتمثل في استعمال اللفظ مرتين لكن باختلاف طفيف بين دلالـة اللفظ الأول ودلالة اللفظ الثاني.

ومن الأمثلة التي ورد فيها الترديد والتي أفادت المعاني الآتية :

- **التقارب بين الحقيقة والمجاز :**

نلمس هذا المعنى في القفل الأخير أو الخرجة من الموشح الآتي :[1]

جرر الذيـــل أيـــــما جـــر وصل الشكــر منك بالشكــــر

اللفظة الأولى (الشكر) في عجز البيت استعملت مجازا، أما اللفظة الثانية فاستعمالها كان حقيقيا، والتي تعني العرفان .

والمعنى نفسه يبرز في هذا المطلع من موشح آخر، يقول الشاعر :[2]

قلبي هــ ليلــى وليلى هــ المنى تسقـــيني خمــــــــــري

فهنا أيضا بالنسبة للفظة الأولى (ليلى) استعملت مجازا، أمـا اللفظـة الثانيـة (ليلى)، فهي تعني أماني وآمال الشاعر من أجل الوصول إلى حقيقة الحقـائق ؛ إلـى الذات العليا، حيث الراحة الأبدية .

- **التقابل بين العام والخاص :**

ونلمس هذا المعنى في قول الششتري:[3]

ثم صيرتني رقيب ذاتـــــي كنت أنــــت الرقيـــــب

فاللفظة الأولى (رقيب) تؤدي معنى خاص ؛أي إنه خص ذاته بمراقبتها من أجـل العبادة وممارسة كل ما طلب منه من طرف الرقيب الأعلى .

وقوله أيضا:[4]

يا صاحبـــي قف بكل نـــادي نـــــــــادي باســــــــــمــــــه

فاللفظة الثانية في عجز البيت (نادي) تحمل معنى خاصا حيث أراد الـشاعر بهـا النداء إذ، افتتح هذا البيت بحرف نداء تمثل في "الياء" وذلك من أجل المناجاة والرغبة الملحة في الوصول.

---

(1) –الديوان، ص164.
(2) – نفسه، ص167.
(3) – نفسه، ص319.
(4) –نفسه، ص250.

ومما سبق يتبين لنا أن الترديد كظاهرة صوتية يؤدي أيضا دورا موسيقيا هامـــا في السياق الشعري ؛ لأنه يعد " مظهرا مـــن مظـــاهر التفجيـــر الجديـــد للطاقـــات الدلالية"[1]، فهو يساعد على إثراء المعنى العام للبيت .

وإلى جانب الترديد نجد التكرار الذي يعد من المقاييس الأسلوبية التي لهـــا دور واضح في إثراء البيت الشعري معنى ومغنى .

ب- التكرار :

إن ظاهرة التكرار من المكونات اللغوية والأسلوبية التي لها دلالاتها إذا ما تعلق الأمر بالنص الإبداعي؛ ويقصد به إعادة ذكر حرف أو كلمة أو عبارة بلفظها في موضع آخر أو أكثر من العبارة، وهو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشعر أكثر من عنايته بسواها وهو خاضع لقوانين خفية تتحكم في العبارة؛ أحدها قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها[2]، فهو يكسب النص رونقا ويعزز من قيمته الجمالية لأن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني[3]

وللتكرار قسمان؛ ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى، بحيث لا نلمس إيقاعا موسيقيا إلا في النوع الأول، وسأحاول أن أركز على النوع الأول لقيمته الإيقاعية والموسيقية، إضافة إلى حضوره المكثف عبر الديوان وبخاصة في فن الموشحات، وهذا ما سأبينه من خلال المسوغات الآتية:

---

(1) –محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوبية في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، مج20، تونس، 1981م، ص62.

(2) – ينظر: حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، كلية الآداب، جامعة بنها، الإسكندرية، ط1، 2007، ص16.

(3) – ينظر : أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة ، ج2، ص92.

*-**التأكيد**: حيث ورد في قوله[1]:

كم تجرعــت مرارة الصبر عــــن لقائي مــرارة الصبر

و قوله أيضا[2]:

أن عـــــيــن النظـــــر عيــــن عيــــن الفكـــر

و قوله[3]:

وأنا إلي سبب تعذيبي وأنا إلي سبب تنكيدي

و أنا إلي سبب تقريبي وأنا إلي سبب تبعيدي

و أنا إلي سبب تقييدي وأنا إلي سبب إطلاقي

إلى أن يقول[4]:

أنــا ما أنـــا خلونـــــي أنا في الأنـــــا لم أبوح

*** - الضرورة الشعرية:**

ومن التكرار ما تقتضيه الضرورة الشعرية مثل ما ورد ذكره من قول الششتري في إحدى موشحاته[5]:

عروس قدرها في المهر غالي وأيسر مهرها مهج الرجال

ففي هذا البيت لو استغنى الشاعر عن استعمال لفظ (مهرها) في العجز واستبدلها بضمير يعود على (المهر) اختل وزن وبنية البيت، كما أن تكرار هذا اللفظ خلق توازنا وانسجاما بين شطري البيت الواحد. ونفس الشيء نفسه نجده في قوله[6]:

أشكوك يا سيدي بحالي حـــالي كـــما تـــرى

*** - الضرورة اللغوية:**

استخدم الشاعر ألفاظا أخرى مكررة اقتضتها الضرورة اللغوية، بحيث لو تم حذف أحد اللفظين المكررين لاختلت بنية الجملة ومعناها وبالتالي يختل معنى البيت ككل ومن ذلك قول الششتري[7]:

فأصبح شانهم شانيه يقول هجرت فما شانيه

---

(1) الديوان، ص163.

(2) –الديوان، ص165.

(3) –نفسه، ص271.

(4) –نفسه، ص271.

(5) –نفسه، ص328.

(6) –نفسه ص251.

(7) –نفسه، ص335.

و قوله أيضا[1] :

فقال له؛ اركب الجاريه لتشرب من عينها الجاريه

***جماليـــــة الإيقـــاع الصوتـــي:**

- يقول الششتري[2]:

شقّـــا ثوب الوهــم شقّـا

ترتفــــع عنـــك المشقــا

إن منــــك إليـــك شقـــا

وعلى العموم فإن للتكرار دورا كبيرا في لفت النظر إلى المدلول، فقد يرد استجابة لمقتضيات اللغة أو الضرورة الشعرية أو جمالية الإيقاع الصوتي؛ لأنه يعد أحد الأساليب المؤثرة في الأداء الشعري كما يعد من أهم مصادر الثروة الموسيقية.

(1) – الديوان، ص336.
(2) –نفسه، ص201

ثالثـــــــــا: في الأزجـــــــــال

يعدّ الزجل من أهم الفنون الشعرية الشعبية، وهو فن أندلسي النشأة، نمى وترعرع في الأندلس، ثم انتقل بعد ذلك إلى المشرق شأنه في ذلك شأن الموشحات ولا يزال مجالا رحبا للنظم في موضوعات كثيرة، وينظم باللّهجات العامية وعمدته الغناء، وله تسميات عديدة منها العتابا: وهي أن ينادي الزجال في أخر كل مقطع منه (يا، يا، يا)؛ وهذا نتيجة لتضمنه كثيرا من عتاب الخلان والأحباب[(1)].

كما أن الأزجال لا تخضع لقواعد العروض؛ أي لا صلة لها بأوزان العروض المعروفة، فليس ثمة ضابط من وزن معين، غير أنها قد تأتي من بعض هـــــــذه الأوزان، والمقري يرى؛ أن أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم تظهر حلاها إلا في زمانه[(2)].

أما الزجل الصوفي، وهو ما يهمنا في هذه الدراسة، فقد اقترن اسمه بالششتري فكان كما يقول "ماسنيون"؛ الناقل الحقيقي للزجل من الموضوعات الدنيوية الحسية كالعشق الحسي والغزل في الصبيان إلى جو سام هو تمجيد الله والهيام في حبه[(3)].

ويعد الششتري أستاذ الزجل الصوفي وإمامه المنفرد بالإبداع، فقد أخضعه لأرائه وأفكاره، وعبر به أدق تعبير عن أعمق المعاني الصوفية، وصوّر فيه مراحل تطوره الروحي، ونزل به إلى العامة في الأسواق والطرقات، فتداولوه فيما بينهم، وأنشدوه في حلقاتهم، كما تشغل أزجال التصوف مساحة واسعة في ديوان الششتري، فتكاد تصل إلى المائة مقطوعة زجلية، وهو عدد كبير إذا ما قورن بشعره الصوفي، كما يقدم في أزجاله الصوفية صورة إنسانية حية لحياة الصوفي الذي يعيش فقيرا متجردا، حليق الرأس، يلبس الخرقة، ويحيا حياة فطرية بعيدة عن زخارف الدنيا ومباهجها[(4)]، ومن أزجاله التي تصور هذا الجانب من حياته هذا الزجل الذي يقول في مطلعه[(5)]:

(1) –ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص132، 133.
(2) –نفسه، ص133.
(3) –فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990، ص168.
(4) –نفسه، ص168. وينظر أيضا: الديوان، ص07.
(5) – الديوان، ص272، 273.

شويــخ* من أرض مكنـــاس وسط الأسواق يغنــــــي
أش عليــــا من الـــنـــــاس وأش على الناس منــــــي
أش عليا يا صاحـــــب من جميع الخلايــــق
إفـــعل الخـــير تنجـــو واتبع أهل الـــحقائـــق*
لاتقل يا بـــني كلمــــه إلا إن كنت صـــادق
أش عليــــا من الـــنـــــاس وأش على الناس منـــــــي

ففي هذا الزجل يقدم لنا الششتري صورة واقعية للصوفي؛ الذي يسير في الأسواق بزيه الغريب الذي يلفت إليه أنظار الناس، وهو يتغنى بأشواقه ومواجده.

وبعد هذه التوطئة عن الزجل الصوفي، سأحاول أن أقف عند أهم المكونات الصوتية له من خلال ما يأتي:

1- التجانس الحرفي:

إنها ظاهرة ملفتة للانتباه في شعر الششتري، وهي "تكرار حرف أو أكثر في البيت الواحد أو في المقطوعة مما يثير انتباه القارئ، أو المتلقي، وهو ما يعبر عنه بالجرس الموسيقي"(1)، ومن أمثلة ذلك قول الششتري(2):

اتـــجـــمـــع* شمـــــلي بـــيا وإنـــي مـــعـــي مـــطـــبـــــــوع
ونـــظـــــــري إلـــــيــــــا ردنـــــــي بـــيـــا مـــجـــمــــوع
و انجمعت بذاتي وانبلج لي صباحي
و ثبت* لي ثباتي وظهرلي صلاحي
ورأيت صفاتي ودعاني فلاحـــي

فالوحدة الصوتية (الميم) تكررت أربع مرات في السطر الأول، وثماني مـــرات على مستوى المقطوعة، وحرف العين الذي تكرر ثلاث مرات في السطر الأول وعشر مرات على مستوى المقطوعة، إضافة إلى حرف الباء الذي توزع في أنحاء الزجـــل حيث تكرر في السطر الأول أربع مرات، وثلاثة وعشرين مرة على مستوى النص مما ولد إيقاعا جميلا حقق لحنا موسيقيا رائعا تستسيغه الأذن وترتاح له، بل يستميل النفوس إليه لأن الششتري أراد "أن ينفذ بأزجاله إلى وجدان الناس وأن يجـــذبهم إلـــى مذهبـــه

(1) – محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، ص51. *مشيخة (ملحق المصطلحات الصوفية).
(2) – الديوان، ص190، 191.
* أهل الحقيقة،جمع،ا ثبات، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).

وعقيدته في التصوف، وتشير الروايات إلى أنه كان يمشي في الأسواق، وينتقل من مكان إلى آخر وحيدا، أو مع فريق من الصوفية، وبيده آلة الغناء (الشْشترية)، فيغني أزجاله وأشعاره، ووراءه فريق من الصوفية يرددون الغناء".[1] و هذا ما أضفى على أزجاله طابعا خاصا يميزه عن الشعر.

2- التجانس الصوتي:

إضافة لظاهرة التجانس الحرفي هناك ظاهرة أخرى استدعت أن نقف عندها لحضورها المكثف في أزجال الششتري، وهي ظاهرة التجانس الصوتي، ونقصد بها " التشابه الجزئي الصوتي بين كلمتين داخل البيت الشعري، أو كلمتين في بيتين مختلفين مع اختلاف الدلالة (فونيم)؛ صوت يفرق بين الكلمة والأخرى"[2].

و مثاله في أزجال الششتري قوله[3]:

من عول على صقلوا ولم يلتفت عقلوا

يتحذق إذ ينتلف فصلوا يتحقق

إلى أن يقول[4]:

ويطلع مع التركيب على السلم العالي

ويرجع على الترتيب إلى المركز التالي

ويرفق وبالتدريب يرد الجديد بالي

وحين يبقى مع كلوا يحصل لو الوجود كلوا

المطلق وحين يفنى يظهر لو حق الحق.

إذا فالظاهرة تبدو جلية من خلال هذا المقطع من الزجل فهنا تشابه بين (صقلوا، عقلوا) في مطلع الزجل، فالصاد والعين هما فونيمان يفرقان الكلمتين مما يغير دلالة كل منهما ؛ فالأولى تعني الصقل، وهو الخلق والصناعة المتقنة ، والثانية تعني العقل والإدراك، إضافة إلى ما تحدثه من جرس موسيقي يثير اهتمام المتلقي أو القارئ، وهذا ما نجده أيضا في البيت الثاني من الزجل في كل من الفعلين (يتحذق، يتحقق) وكذلك في (التركيب، الترتيب) و(العالي، التالي، البالي)، وهذا التجانس الصوتي في

---

(1) – فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص171.
(2) – محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، ص171.
(3) – الديوان، ص225.
(4) – نفسه، ص225، 226.

الكلمات أحدث تشابها صوتيا وتنافرا معنويا هذا من جهة، ومن جهة أخرى شكل إيقاعا متوازيا يترك أثره في المتلقي مما يحقق قيمة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه، وهذا ما نجده أيضا في قوله[1]:

لا أحـــــب النفسا إنــــــــــها أمّـــــاره
وأحــــــــب المعنى الـــــذي عمّـــــــــاره

وقوله[2]:

ليس يخرجنـــــــي عنـــــوّا إذ ليـــــس ثـــــمّ دار لغيروا
كل شيّ ظـــهر لي منــــــــوّا حتى شــــروّا عاد وخيـــــروا
كل شي صدر لــــــي عنـــــوّا حتـــــى مسجــــدوا وديـــروا

3- أصوات الصفير:

لقد أولى الششتري عناية كبيرة بتكرار الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية كالثاء والسين والشين والصاد والفاء والتي تبدو كثافتها سمة مميزة في شعره مع اختلافها في نسبة صفيرها فأعلاها صفيرا هو الصاد والسين[3]، وهذه الأصوات تمتاز بوضوحها في السمع إذا ما قورنت بالأصوات الأخرى، إضافة إلى وظيفتها الفنية والصوتية التي تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن، ومما يمثل ما تقدم قول الششتري[4]:

شـــويخ مـــن أرض مـــكـــنـــــاس وســـــط الأســــواق يـــغـــنى
أش عــــــــليا من النــــــــــاس وأش علــــــى الناس مــــــني
خـــذ كـــلامـــي فـــي قـــرطــــاس واكتبــــــوا حــــرزعــــنـــي
أش عــــــــليا من النــــــــــاس وأش علــــــى الناس مــــــني

إن المتمعن في هذا الزجل يلاحظ أن أصوات الصفير قد توزعت على مستوى الأبيات بشكل لافت للانتباه مما يؤكد القيمة التعبيرية لها، فقد كرر الششتري في هذا

(1) – الديوان، ص152.
(2) – نفسه، ص157.
(3) – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.
(4) –الديوان، ص272، 273.

النص المؤلف من اثنين وأربعين بيتا صوت السين أربعين مرة (مكناس، الأسواق الناس، قرطاس، فاس، أحسن، أساس، أجناس، سيظر، أنفاس، الأرجاس، سألتك الوسواس، سلامي،...)

إضافة إلى تكراره لصوت الصاد في الكلمات : (صاحب، أصادقه، العصا، ننصب يصيب، الصلاة، وصف، خواص،..).

وهذان الحرفان يمتازان بصفيرهما العالي؛لأن مجرى هذه الأصوات "يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات" [1]، وعادة ما تدل مثل هذه الحروف على التأسي والتحسر، وهذا ما جسده لنا الششتري من خلال تحسره في هذا الزجل عما فاته من فضل شيوخه؛ فهو يصف شيخه وهو يمشي ويغني في أسواق مكناس بالمغرب، فيتحسر على حاله وهو يتبع هذا الشيخ هو ومريديه ؛ إذ يتحسر على هذه الأيام التي تذكره بواقع الصوفي، وبأسلوبه في الحياة، وهذا ما يضفي على أزجال الششتري طابعا خاصا يميزه عن الشعر.

والذي عزز معانى الحروف الصفيرية في هذا الزجل توارد أصوات أخرى: كصوت الشين والقاف والنون، وكلها حروف مهموسة تكررت بشكل يتواءم وينسجم مع موضوع المقطوعة ودلالتها المتعلقة بكشف الأسرار الصوفية، وسترها، وموقف الشاعر منها ؛ إضافة إلى تكراره المقطع (أش عليا من الناس، وأش على الناس مني) والذي كرره كثيرا على مستوى الزجل مضيفا به إيقاعا صوتيا ناتجا عن هذا التكرار مما أكسب النص حلاوة وطلاوة، ومما يعزز ما تقدم من المعاني قوله في هذا الزجل المتكون من ثمانية أقفال وثمانية أدوار [2]:

اسمع يا نفسي كلام وهو كلامك فكرك وصوتك كما الأحروف نظامك

لس ثم غيرك، عن الوجود يترجم
صوره كله عندك، وفيك هوما ثم
فاتبع لأقصى ما فيك، فهو أمامك

اسمع يا نفسي كلام وهو كلامك فكرك وصوتك كما الأحروف نظامك

---
(1) – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.
(2) –الديوان، ص 237، 238.

وإلى جانب الأصوات الصفيرية نجد الهيمنة لحرف الكاف النابع من عمق الشاعر، ومن ميزته الشدة[1] التي شكلت إيقاعا كان صدى للذات الشاعرة التي مبعثها النفس التي أطلقت العنان للدفقة الوجدانية عنده، حتى يبلغ مرتبة يتحقق فيها الكشف والتجلي.

4 - حروف المد:

إن ما يميز أصوات المد وضوحها في السمع إذا ما قيست بالأصوات الساكنة[2] كما أن لها وظيفة فنية صوتية تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع الإيقاع بين اللفظة والجملة وهذا نتيجة لمرونتها العالية.

وهذا النوع من الحروف يكثر في شعر الششتري،ويشيع في سائر مقطوعاته وقصائده، وحروف المد أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل، عادة ما يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد؛ لأن الشاعر في مناجاة دائمة للذات العليا، وفي نداء خفي متأجج يحرقه التطلع إلى معارج النور، حيث الصفاء الروحي والسكينة ؛ حيث الفناء والاتحاد، وهذا ما سنبينه من خلال قوله[3]:

لا تسلم لمن صحا* من شراب المحققين

كل من ذاق ذا الشـــراب

و فهم مدلول الخــطاب

من معاني فكان قـــاب

و يرى سر ميم وحا وألف لام* ويا وسين

لا تسلم لمن صحا من شراب المحققين

و هم هـــي رتبـــة الفنا

مـــن شعر بها قال أ نـــــــا

و الوصول والرجوع عنا

إن المتأمل لهذا المقطع من الزجل الصوفي يتبين له امتداد الصوت من المقاطع الطويلة في الألفاظ الآتية :(لا، صحا، شراب، المحققين، ذاق، ذا، الشراب، مدلول،

(1) – ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر،(د ط)، (د ت) ص89.

(2) – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص30.

(3) –الديوان، ص247.

*صحو، لام ألف، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).

الخطاب، معاني، فكان، قاب، يرى، ميم، حا، لام، يا، سين، الفناء، بها، قال، أنا الوصول، الرجوع، عنا...)

إن هذا التناغم والانسجام الصوتي في هذه المقاطع يشكل تماثلا صوتيا ينسجم مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر عن كشف سر الأسرار، ولا يكون هذا إلا بالسكر والغيبة، وصولا إلى الفناء، فضلا عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت مرن ممتد إذ يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة أو الأصوات الساكنة، مما يستدعي إيقاعا مليئا بالشوق والألم والحرقة والمكابدة والمجاهدة في سبيل الوصول إلى الحبيب الأعلى، وهذا ما تؤكده المقطوعة الآتية[1]:

الحبيـــــــــب الذي هويت لـــــــــس لـــــو ثانــــــي
هــــــ حـــــــيـــــــــاتي وهــ يحـــــــرك لسانـــــــــي
معي محبوب لس هــ بحال كل محبوب
أش ما نطلوب يقل لي خذ أش ما تطلوب
أنا معــــــك أيا ك تقل عني محجوب
أنـــــــــــا أســــــــــّك وأنـــــــــت أس بيانــــــــــــي
وأنــــــــا كــــــــــــلك إيــــــــاك تـــــــرى لي ثانـــــــي

ويتمثل الامتداد الصوتي في الألفاظ (الحبيب، الذي، لو، ثاني، حياتي، لساني معي، محبوب، بحال، آش، ما، نطلوب، لي، تطلوب، أنا، آيا، عني، محجوب، بياني إياك، ترى، لي، ثاني،...)، وينسجم هذا التماثل الصوتي في هذا الجزء من الزجل مع دلالته، مما يضفي أصواتا متوازية ومساوية إيقاعيا لصوت الأنا، ولصوت النداء .

5- تكرار الألفاظ:

إن ظاهرة تكرار الألفاظ لها قيمة إيقاعية ودلالية في آن معا، فتكرر لفظة معينة ينتج اهتزازات إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، فهي ظاهرة صوتية لها دور كبير في إثراء النص الشعري؛ إذ يكسبه طاقة دلالية جديدة بل إنه " وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"[2] فهي الكلمة المفتاح، أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل

---

(1) –الديوان، ص260، 261.

(2) – مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، دراسة في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف،ى الإسكندرية،1987 ص30.

مدخلا إلى عالم الشاعر ومميزا واضحا له. وفي أزجال الششتري جمل واسعة من الألفاظ المتكررة سواء في البيت الواحد أو في نص الزجل ككل، وهي عبر هذا التكرار تكسب النص رونقا وتعزز من قيمته الجمالية التي تثير التأمل، وتعد مدخلا لرصد معجمه الشعري ولدخول عالمه الدلالي.

ومما يوضح هذا المنحى الأسلوبي قوله في أحد أزجاله(1):

مــطــبــوع مــطــبــوع أى والــلــّه مــطــبــوع
مــطــبــوع مــطــبــوع أى والــلّه مــطــبـــوع
فقيـــــر مثلي وفي عنقوا شرشوح
صــــــدرو مخلي ومن الهم مشـــروح
وحبــــــــب لـــو أهـــل خفـــة الروح
كــــــذا المــطبـــــــوع يـــعــجب كل مطبـــــــوع
مــطبـــــــوع مطبــوع أى والــلّه مــطبـــــــوع

فلقد كرّر لفظة (مطبوع) بشكل لافت للانتباه على مستوى الزجل فكررها سبعة وسبعين مرة، وتكرارها لم يأت عفويا، إنما جاءت عن دلالة وقصد؛ إما لغرض تأسيس اللفظة الأولى للثانية وإما لتأكيدها؛ لأن" التكرار إلحاح على جهة هامة في العبـــارة، وهذا هو القانون الأول له، حيث يكشف عن مدى اهتمام المتكلم بهذه العبارة، مما يحيلنا إلى أنه ذو دلالة نفسية قيمة"(2). فهو إصرار من الشاعر لإظهار الشئ الذي يرغب فيه، فمثلا في هذا الزجل أصّر الششتري على إظهار هذه الصورة الواقعية لحياته؛ حياة المتصوف الفقير الذي هجر أهله وضحّى بأمواله وساح في الأرض هائما في حب الله، يفترش الأرض ويلتحف السماء وبيده آلته الموسيقية التي يتغنى عليها بأزجاله.

ومما يمثل أيضا لما تقدم ذكره قول الشاعر في هذا الزجل(3):

اسمع كلاما ملتقط إفهمنـــــي قط إفهمنـــــــي قط
إيـــــش قــــالى واحــــد عله
ذا المعنــــى إفهـــم شرحـــه

(1) – الديوان، ص185، 186.
(2) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملاين ، ط11بيروت لبنان،أكتوبر،1997، ص276.
(3) – الديوان، ص177

إيـــــش اسم حبـــــك قلت هو

إسم المليح ما يختلط افهمنـــــي قط إفهمنـــــي قط

محبوبـــــي قد عم الوجـــــود

وقد ظهـــــر في بيض وسود

و ف نصـــــارة مع يهـــــود

وف الحروف وف النقط إفهمنـــــي قط افهمنـــــي قط

فقد كرر الشاعر (افهمني قط) في هذا الزجل المتكون من ستة عشر قفلا وخمسة عشر دورا، اثنين وثلاثين مرة، حيث كرره بهذا الشكل اللافت للانتباه لاهتمامه به؛ لأنه يقول في شعره ما لم يألفه الناس، وما هو بعيد عن التصديق؛ فهو يتحدث بلغة الرمز، لذلك نجده يلح على مخاطبيه ويحاول إقناعهم بما يقول.

وخلاصـــــة القــول إن هذه الرحلة المتنوعة في الشكل والإيقاع التي بدأناها بالقصيدة العمودية الصوفية وصولا إلى الموشحات وختمناها بالأزجال، أن الشاعر اعتمد من أوزان الشعر العربي ما ينسجم مع موضوعاته، وما يجعله يحذو حذو الشعراء القدامى، وذلك من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا في أشعاره؛ هذه البحور التي كان الكثير من تفعيلاتها عرضة لجوازات الشعر تعبيرا عن تجاوز الشاعر للنمطية المثالية المحددة في التنظير العروضي، وتعبيرا عن رغبته في تنويع الإيقاع.

أما القافية فقد انتقى لها الشاعر من الأحرف الأكثر شيوعا في العرف الشعري كروي لقصائده وأكثرها تناغما وتنوعا، فجعلها مطلقة، مردوفة تارة ومؤسسة تارة أخرى، مما أتاح للدفقة الشعورية الإحساس بالراحة والانسجام مع كل ما يحس به الشاعر من أحاسيس، ومشاعر جاءت مناسبة للحالة الشعورية والشعرية لديه، وما أكد هذا الإحساس تلك المكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة من الاشتقاقات المبثوثة عبر نصوصه، وهذا ما بيناه من خلال القصيدة العمودية الصوفية .

أما الموشحات والأزجال فقد كانت مجالا لبروز المكونات الصوتية التي كيفها الشاعر بحسب ما يتناسب وحالته النفسية حيث وظف الجهر والهمس في مقام التأمل والشوق للوصول إلى الذات العليا، كما وظف المد في مقام الحزن والشكوى والحروف الصفيرية في مقام التأسي والتحسر إلى جانب التكرار ومسوغاته المختلفة من أجل

التأكيد على حالته الشعورية؛ فهو دائم التعلق، مشدود نحو الأعلى إلى التجليات الربانية حيث الصفاء الروحي .

وهذا التلوين الإيقاعي في هذه الأشكال الشعرية يفرضه المنطق الشعري للششتري والتجربة الصوفية، والاتجاه الفلسفي لديه، مما ولد لنا صورا إيقاعية جمالية متميزة.

الفصل الثاني:

جماليات التناص والبنية المعجمية

أولا: جماليات التناص في القصيدة العمودية الصوفية

1-التناص القرآني

2-التناص الشعري

3-التناص التاريخي

ثانيا: الحضور المكثف لأسماء الشخوص في القصيدة العمودية الصوفية

1-أعلام الفلسفة اليونانية

2-أعلام التصوف في العصر العباسي

3-أعلام التصوف في الأندلس

ثالثا: معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال

1-ليلى

2-الخمرة الصوفية

3-المقامات والأحوال

4-الحب الإلهي

تعد اللغة العربية أكثر اللغات بحثا وإنتاجا؛ فهي كائن حي "تنمو ألفاظه، وتتشكل وتتغير مدلولاته تبعا للتغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية التي يمر بها مستعملوها"(1)، ومن ثم يتعذر حصر الدوال ومدلولاتها حصرا نهائيا، لأن "الكلمة لا محالة ترتبط بمحيطها اللغوي والثقافي والبيئي والزمني، والكلمات التي يتوهم بعض الباحثين أنها مستقلة الدلالة مثل المدينة المنورة، مكة، ليست ذات دلالة مستقلة؛ لأنها قد تفهم عند من لا يحيط بها علما على نحو آخر...، فالمدينة المنورة مثلا قد تفهم من خلال الوصف عند متعلمي العربية من الأجانب أنها مدينة مضاءة وكذلك اسم مكة وغيره من الأسماء المقدسة، فاسم مكة مجرد من دلالته الروحية عند غير المسلمين ومن ثم يتعاملون معه مثل غيره، ولا يقيمون له اعتبارا إلا من خلال المعلومات المقدمة عنه، ونظير هذا كثير في الثقافات الأخرى التي لا نعلم كثيرا عن مدلول بعض الكلمات المشهورة داخلها "(2).

بالإضافة إلى السياق الذي يسعى إلى إبراز قيمة هذه الكلمة ،حيث يربطها بدلالات متعددة تتجاوز دلالتها المعجمية المحددة وبخاصة ،إذا كان هذا السياق متعلقا بالشعر باعتبار فنا يستخدم اللغة استخداما خاصا؛ فالكلمات يقصد بها ما وراء مدلولها حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية مثل الناثر، وإنما يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي(3) إلى حالة يشوبها الغموض، والتعقيد وعنف الانفعال؛ إلى لحظات الغيبوبة الهادئة في حضرة التأمل والتجليات، فتأتي اللغة مطاوعة لمثل هذه الحالات، فتخرج عن إطارها التقريري المباشر الصريح إلى أبنية لغوية متشابكة متفاعلة يتوارى خلفها المعنى، وهذا ما يستدعي التأويل وبخاصة في النص الصوفي، الذي يعتمد على الرمز الموضوعي، الذي استلهمه الشعراء المتصوفة من شعر العذريين أو شعر الحنين في الأدب العربي، أو شعر الخمريين؛ لذلك تجري الكلمة الوجدانية عند الشاعر الصوفي من معناها الاعتيادي وتنزاح إلى معان تأويلية خفية لاكتشاف المطلق، وهكذا تتعدد القراءات ، وكل قراءة قد تشكل جزءا من الدلالة،

---

(1)- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر) ط2، 1979، ص 311.
(2)- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات مصر، 1426 هــ، 2005م، ص 157، 158.
(3)- ينظر: عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر، مكتبة الشباب القاهرة، (د . ط)، (د . ت)، ص 26.

لا الدلالة كلها، مما يبقي النص مفتوحا محفزا إلى قراءات أخرى لا حصر لها تنشد المعاني اللامتناهية.

وعلى العموم سأحاول من خلال هذا الفصل دراسة جماليات التناص والبنية المعجمية في شعر أبي الحسن الششتري، وهذا في القصيدة العمودية الصوفية، وكذا الموشحات والأزجال المكونة لديوانه الشعري الصوفي، والبحث عن مدى اعتماده لغة ذات خصوصية تعبيرية في معجمه الشعري، وعن بلوغه حد التفرد أو تمسكه والتزامه بالقوالب التعبيرية المألوفة في عرف الشعر العربي.

أولا: جماليات التناص في القصيدة العمودية الصوفية:

النص الشعري ليس عالما منغلقا على نفسه، وإنما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية والمحيطة به، لهذا وفي الفترة الأخيرة ومع تهافت النقاد على الدراسات النقدية الحديثة، تحول النص الشعري إلى عالم منفتح على عوالم جديدة أدت به إلى التفاعل – التأثر والتأثير- لأنه وفي خضم هذا الزخم الصوتي المتعدد يجد الشاعر نفسه في صراع دائم مع أساليب الآخرين ، ليختط في الأخير طريقه الخاص ويمتلك أسلوبه الخاص، وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل عن استحضار التجارب الشعرية للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة، هو ما نسميه التناص Intertexte.

والتناص في اللغة العربية: من نصّ، نصا، الشيء: رفعه وأظهره، يقول: نصصت الحديث أي رفعته إلى صاحبه[1] والنص مصدر، وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء منتهاه[2]، فالنص إذن الرفع والظهور والمنتهى، والتناص: ازدحام القوم[3]. مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة، ونصص المتاع، جعل بعضهم فوق بعض[4].

أما في المعجم الفرنسي « Le petit Larousse compact » فالتناص هو "مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا –بصفة خاصة- مع نص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه، (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...الخ) وفي مستوى قراءته وفهمه، بفضل الربط الذي يقوم به القارئ"[5].

أما في المعجم الإنجليزي « dictionary of literary terms and literary theory » فهو "تحويل النظام الإحالي أو الأنظمة الإحالية إلى نظام إحالي آخر أو أنظمة إحالية أخرى ولكن رغم ارتباط النصوص ببعضها ببعض إلا أنه لا ينفي تفرد النص الجديد"[6].

---

(1)- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986، مادة ،[ن. ص]، ج3 ، ص843.
(2)- نفسه: ج3 ، ص843.
(3)- أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص472.
(4)- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،ج1، دار العودة، أسطمبول، تركيا، 1989، ص926.
(5)- Le petit Larousse compact, Le premier du siècle, Canada, Juillet2000, P555.
(6)- J.A.Cuddon, dictionary of literary terms and literary theory, third edtion, printed in England by clays, LTD, 1991, P454.

أما في الاصطلاح: فهو منهج نقدي أطلق حديثا، وأريد به تقاطع النصوص وإقامة الحوار بينها، كما يقول عنه جيرار جنيت في كتابه "جامع النص" architexte "يهمني النص حاليا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"(1).

إذن فمصادر التناص متعددة ومتباينة فيما بينها إلا أنها تصب في منبع واحد وهو النص نفسه؛ لأن النص "عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات؛ إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته"(2).

فتعاريف النقاد للتناص عديدة، إلا أنها تصب في كون واحد هو: أن التناص يمثل "حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص"(3).

وظاهرة التناص بدت واضحة جلية في المعجم الشعري لأبي الحسن الششتري وهذا ما سنبينه من خلال التناص القرآني والتناص الشعري والتاريخي، كما سيأتي:

1- التناص القرآني:

لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدسا ومصدرا إعجازيا أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، وقد سعى إليه الشاعر في هذه المدونة لترقية أبعاده اللغوية والفكرية؛ لأنه العروة الوثقى التي يتمسك بها، ونحن إذ نتأمل قصائده الصوفية "نحاول قراءتها واستنطاق حروفها وكلماتها، يتبين لنا بوضوح محاورة النص الغائب المتمثل في القرآن الكريم ومدى العلاقة المتشابكة بين النص الغائب ونصنا الحاضر.....فالإشارة القرآنية، تغني النص الشعري، وتكسبه كثافته التعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"(4).

كما أن للقرآن الكريم مكانته في نسج قصيدة التصوف "عن طريق التآلف بين لغة القرآن ولغة الشعر، والانسجام بين الموضوع الشعري ومعادلة المضمون

---

(1)- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 1986 ص90.
(2)- عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998، ص 20.
(3)- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 29..
(4)- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات) شركة النشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2001، ص 10.

القرآني"[1]، وسأحاول أن أحصر دراستي في إثبات النص الغائب في ثنايا القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري، وهذا سيستلزم مني استبطان النص الحاضر للعثور على إيحاءات النص الغائب، مما يستدعي قراءةً تأويليةً لا تكترث كثيرا بظاهر النص الحاضر، لأن الشاعر يريد باستمرار الوصول إلى مبتغى معين من كل هذا حتى نقع معه في ذلك التناص مع آي القرآن الكريم التي يستحضرها ومثال ذلك قول الشاعر: [2]

وسر نحو أعلام اليمين فإنها سبيل بها يمن فلا تترك اليمنا

إن أول ما يصادفنا في هذا البيت، هذا التناص التآلفي وبالأحرى تناص إشاري إلى الآيتين الكريمتين من سورة الواقعة في قوله تعالى: ﴿ **فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ**﴾ [3] ، وقوله أيضا:﴿ **وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ**﴾ [4] .

فالشاعر قد لجأ إلى استخدام الكلمات (اليمين، اليمن، اليمنا) الدالة على النهج الصحيح، وهي دعوة منه لمريديه ومحبيه إلى السير في هذا الاتجاه، لأنه المقصد الأسمى، لما له من دلالات روحية سامية، ويقصد بها الشاعر هنا إتباع شيوخه وأساتذته الذين أخذ عنهم مذهبه الصوفي وارتقى به إلى أعلى المراتب.

فهو إذًا استقى كل هذه المعاني الروحية السامية من القرآن الكريم لما لهذه الفئة من مكانة خاصة عند الله سبحانه وتعالى يوم لا ظل إلا ظله، يقول تعالى:﴿ **فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ سَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَاباً يَسِيراً** ﴾ [5] .

فدلالة اليمين والميمنة في القرآن الكريم هي الرفعة والسمو، والتعظيم بشأن أصحابها؛ لأنها الفئة المقربة عند الله – تعالى- والشاعر سعى نحو هذه الدلالة القرآنية؛ لأنه لم يجد سوى الملجأ القرآني، ليستل منه عبارات وألفاظ تشكل دلالات تحاورت مع الدلالة التي قبلها، ولكنه صهرها في ذاته؛ لأن القرآن الكريم "مصدر إلهام للذات الشاعرة، تتفيأ ظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتنهل من ينابيعه

(1)- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات)، ص 155.
(2)- الديوان، ص 73.
(3)- الواقعة، الآية 08.
(4)- الواقعة، الآية 27.
(5)- الانشقاق ، الآيتان 07، 08.

المختلفة، وتتزود ما شاء الله لها من إعجازه، وتنوع أساليبه، واختلاف إشاراته، ووفرة مخاطباته، وتستمد الذات المبدعة شاعريتها البشرية من شاعرية النص القرآني"[1].

ولا يزال الشاعر يبدع لحظات إيمانية مضيئة بصفاء القرآن يقول:[2]

ولوحا إذا لاحت سطور كياننا   له فيه وهو اللوح والقلم الأدنى

إلى أن يقول: [3]

وعرشا وكرسيا وبرجا وكوكبا   وحشوا لجسم الكل في بحره عمنا
وفتـــق لأفلاك جواهره الـــذي   يشكله ســـر الحروف بحـــر فينـــا
وعدد شيئا لم يكن غير واحـــد   بألفاظ أسمـــاء بها شتت المعنـــى
ويعرج والمعراج منـــه لذاتـــه   لتطويره العلوي بالوهـــم أسرينـــا*

ففي هذه الأبيات يعانق الشاعر آيات القرآن الكريم، أين يتراءى له الصفاء والإشراق الرباني، فانعكس ذلك على الجانب اللغوي له، فكان معجما من المفردات القرآنية (اللوح، السطور، القلم، الأدنى، القصوى، عرشا، كرسيا، برجا، كوكبا، فتق الأفلاك، أسماء، المعراج، أسرينا)، فقد وردت في هذه الأبيات ورود الرؤية التي جعلته مسافرا في ملكوت الأرض والسماء، يبحث عن حقيقته، فيعطيها بعض الدلالات القوية، ولكن لا تخرج عن سياقها المعروف حتى عند الشاعر،فعلى الرغم من التحوير والتغيير الذي أحدثه، إلا أن المعنى كان متآلفا مع قوله تعالى: ﴿ **بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ ، فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ** ﴾ [4]

وقوله تعالى: ﴿ **ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ** ﴾ [5]وقوله: ﴿ **هو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام، ثم استوى على العرش هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ** ﴾[6]وقوله أيضا:﴿ **وَهُوَ الْغَفُورُ الْوَدُودُ، ذُو الْعَرْشِ الْمَجِيدُ، فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ** ﴾[7]

(1)- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفهوم والتجليات)، ص 156.
(2)- الديوان، ص 74.
(3)- نفسه، ص 74.
*إسرا، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).
(4)- البروج ، الآيتان 21، 22.
(5)- القلم ،الآية 01.
(6)- الحديد ،الآية 04.
(7)- البروج ،الآيات 14- 16.

وقوله تعالى: ﴿ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ ﴾[1]وأيضا قوله: ﴿ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً ﴾وقوله:﴿ أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا ﴾[2] .

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام كل هذه المفردات القرآنية ذات المعاني الروحية السامية، لانبهاره بعظمة الخالق؛ لأنه الله الذي لا إله إلا هو العظيم الحليم، رب السموات والأرض رب العرش العظيم، فأول ما خلقه الله هو العرش، ثم القلم وثالث شيء هو الرحمة، وعظمة القرآن من عظمة الخالق، فقد حفظه في اللوح، أما العرش فهو أعظم المخلوقات وأوسع من السموات السبع، إنه "مظهر العظمة ومكانة التجلي وخصوصية الذات، ويسمى جسم الحضرة ومكانها، لكنه المكان المنزه من الجهات الست، وهو بذلك يحيط بجميع الأفلاك المعنوية والصورية، وله باطن وظاهر، فباطنه عالم القدس، وهو عالم أسماء الحق سبحانه وصفاته حتى قيل العرش مطلقا".[3]

وإذا كانت السموات والأرض من صفاته تعالى الفعلية فالكرسي هو "محل مظهر جميع الصفات الفعلية، فهو مظهر الاقتدار الإلهي"[4] كما وظف الشاعر لفظة "الفتق" لما لها من معنى روحي وإعجازي، مأخوذة من قوله تعالى: ﴿ أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا ﴾[5] .

فالله تعالى في هذه الآية الكريمة يخاطب اللذين كفروا بآياته، والجاحدين لنعمه –سبحانه- ويذكرهم "أو لم يعلم هؤلاء الجاحدون أن السموات والأرض كانتا شيئا واحدا ، ملتصقتين، ففصل الله بينهما ورفع السماء إلى حيث هي، وأقر الأرض كما هي"[6]، هكذا جل جلاله في الكون، تعالى الله عن كل شيء، وله الأسماء الحسنى﴿ لِلّهِ الأَسْمَاء الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا وَذَرُواْ الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمَآئِهِ سَيُجْزَوْنَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ ﴾[7]

بعد هذه الوقفة التأملية لعظمة الخالق، وما فيها من أسرار ربانية؛ حيث كان الشاعر سائحا في ملكوت الله، باحثا عن سر القدرة والعظمة الإلهية، والتي كان يطمح

(1)- البقرة ، الآية55.
(2)- الأنبياء ،الآية 30.
(3)- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ، ص 971.
(4)-نفسه ، ص 924.
(5)- الأنبياء، الآية 30.
(6)- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير،دار الضياء ،قصر الكتاب ،الجزائر، ط5، 2،261/1990
(7)- الأعراف ، الآية 180.

فيها للوصول، وذلك بالعروج والارتقاء من عالم الحس إلى عالم المعنى ومن شهود الملك إلى شهود الملكوت والجبروت، فالعروج والارتقاء منه لذاته. [1]

ويعرج والمعراج منه لذاته لتطويره العلوي بالوهم أسرينا

فالشاعر في هذا البيت يتناص مع النص القرآني عن طريق البنية اللفظية التي حافظ على هندستها وهي "حادثة الإسراء والمعراج" للرسول – عليه الصلاة والسلام- في قوله تعالى: ﴿ **سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى** ﴾[2] وقوله: ﴿ **مِّنَ اللَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ ، تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ** ﴾[3] وقوله أيضا: ﴿ **عْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنزِلُ مِنَ السَّمَاء وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ** ﴾[4].

وقد ورد في التفسير لهذه الآية الأخيرة من سورة الحديد بأن الله سبحانه وتعالى يعلم ما يدخل في الأرض من مطر وأموات وما يخرج منها من معادن ، وغير ذلك وما ينزل من السماء من الأرزاق والملائكة والرحمة والعذاب وما يصعد إليها من الملائكة والأعمال الصالحة، حيث قرن مصطلح "الأرض" بلفظتي الولوج والخروج، أما السماء فهي النزول (من أعلى إلى أسفل) والعروج: الصعود نحو الأعلى.[5]

أما العروج عند الصوفية، فهو سلوك المقربين، وغايتهم الحق – سبحانه- دون سواه، وهذه هي غاية الشاعر الذي حاول أن يصور لنا السمو عن العالم المادي بالعروج السماوي الروحي الذي حاولت مغريات المادة أن تطمسه لأن "المادة ليست هي كل شيء في هذا الوجود، فهناك العواطف والإحساسات المبهمة الغامضة، وهناك الروح المجهولة التي هي من أمر ربي، وهناك كل الألوان اللانهائية من الشعور الإنساني والسبيل الوحيد إلى معرفتها إنما هو التخيل والتصور"[6].

كما أن هناك قصة مكررة عبر قصائد الششتري بل عبر الديوان ككل بشكل لافت للانتباه، وهي قصة موسى –عليه السلام- وخلع النعلين، وإلقائه العصا، واقتباسه

(1)- الديوان، ص 74
(2)- الإسراء ، الآية 01.
(3)- المعارج ، الآية 04.
(4)- الحديد ، الآية 04.
(5)- ينظر: محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3 ، ص321.
(6)- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1968، ص 329.

النار، وغير ذلك من الأحداث الموجودة في سورة طه والتي استقاها الشاعر عبر تناصاته المختلفة ومنها قوله: (1)

ومن يقتبس نار الكليم فشرطــه ولابــد ترك الأهل بالطوع والجبــر

عــوائدنا* الأهل الغليظ حجابــه وتمزيقه خــرق العوائــد بالقصــر

وفي الخلع للنعلين ما قد سمعته مقــام ولكن نيــط* بالخلــق والأمر

وقوله: (2)

تــأدب ببــاب الدير واخلع به النعلا وسلــم على الرهبان واحطط بهم رحلا

وقوله أيضا: (3)

إذا بريــق الحمــى استنــارا أوشمتــه فاخلــع العــذارا

و قــل لمــن شامــه فإنــي آنســت لمــا رأيــت نــارا

ففي هذه الأبيات تناص إشاري إلى قوله تعالى: ﴿**وَهَــــلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نـــــاراً فَقَالَ لِأَهْلِه امْكُثُـــوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَـــــسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُـــدًى، لَمَّا أَتَاهَا نُودِي يَا مُوسَى، إِنِّي أَنَا رَبُّـــكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْـــوَادِ الْمُقَـــدَّسِ طُـــــوًى**﴾(4)

فقد استلهم الششتري القصة الموسوية، لخدمة تجربته الشعرية والشعورية، وذلك من خلال التزامه، والتزام مريديه بشروط يراها إجبارية، للوصول إلى المقام الأعلى ومن تلك الشروط ترك الأهل اختيارا واضطرارا، وخلع النعلين ويقصد به عند الصوفية "ترك الجسم والنفس أو ترك الدنيا والآخرة، والاتجاه إلى الحق، اتجاها ينتهي إلى الفناء فيه، ثم البقاء به، وقد ألهمت القصة الموسوية القرآنية الصوفية معان ومقامات متعددة أهمها { مقام خلع النعلين } و{ مقام لن تراني }"(5)

يقول الشاعر: (6)

وعند دخولهم في الدير* ألقوا عصاهم إذ ألموا بالجــوار

---

(1)- الديوان، ص 43.

*عوائد: نسوة عوائد، وعوّد: وهن اللاتي يعدن المريض الواحدة عائدة، لسان العرب، ج3، ص319.

*نيط: يقال: نبط عليه الشيء علق عليه. لسان العرب، ج7، ص418.

(2)- نفسه، ص 59.

(3)- نفسه، ص 45.

(4)- طه ، الآيات 9 – 12.

(5)- الديوان، ص 41، 42.

(6)- نفسه، ص40.

* كما يستخدم الشاعر خليفة الدير وهو الإنسان الكلي مظهر التجلي ومسرحه. ينظر: الديوان، ص40 ،

كما ألقى الكليم بها عصــــاه ووّلى بالمخافــة للفــرار

هنا حاور الشاعر القصة الموسوية في إلقاء العصا ، والتي ترمز عند الصوفية إلى التخلي عن كل ما يربط المريد بالحياة الدنيا{*4}، هذه الدنيا الزائلة التي رأى فيها الششتري، أنها دار زوال وأنها بوتقة للمعاناة والألم النفسي الذي يعيشه، والتي رأى فيها أرقا زمنيا يصاحب الإنسان بهمومه وآلامه التي لا تنتهي، إلا بالوصول، والارتقاء نحو الأعلى، ففي هاذين البيتين السابقين يستحضر قوله تعالى : ﴿ **وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى ، قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى ، قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى ، فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى ، قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى** ﴾(1) ، فالله سبحانه وتعالى قد اختار سيدنا موسى -عليه السلام- وألقى إليه كلماته ، فامتثل موسى لأوامره واتجه إلى جواره، والششتري سعى إلى هذا المعنى في قوله (دخولهم في الدير)، والدير رمز صوفي يعني به الكون، وقد تكرر هذا المصطلح عبر الديوان بشكل كبير.

إن التفاعل مع النصوص القرآنية وإعادة بعثها من جديد في القصائد العمودية الصوفية ، إنما هو بعث للقيم التي حاول الإنسان طمسها عبر سرمدية الزمن، فبعثها بعث لدلالات بعيدة ، واستمرارها تواصل للثقافة الدينية ولمذهب الشاعر، لأنه كان مشدودا إلى القرآن الكريم ومشاهده المؤثرة، فكان الجلال القرآني ينمو في نفسه ويلامس روحه مما جعله يستل منه ما يضفي على قصائده حركة وتدفقا في الدلالة الجمالية؛ لأن استبطان القرآن الكريم واستدعاءَه يجعل القصائد حية غنية بزخم داخلي فشظاياه تفصح عما يحس به من لوعة الحب، الذي يقربه إلى اليقين.

2- **التناص الشعري:**

إن الدارس للقصائد العمودية الصوفية يلاحظ أن متنها مسكونا بذاكرة النصوص الشعرية العربية القديمة التي تفاعل معها الشاعر، ووظفها في نصوصه المقروءة، ومن ثم تولدت فاعلية الخلق الشعري؛ لأن الشعر العربي مدرسة إبداعية، عبرت عن الوجود الإنساني ، لذلك راح الشاعر ينهل من هذه المدرسة لما فيها من جمالية الصورة ،وأناقة اللغة وقوة الإيقاع، فعند قراءتنا لهذا البيت الشعري الذي يقول فيه:(2)

---

(1)- طه ، الآيات 17 – 21.

(2)- الديوان، ص 72.

تَركنا حظوظا من حضيض لحوظنا مع المقصد الأقصى إلى المطلب الأسنى

عنـد قـراءتنا لهذا البيت نكتشف المخـزونَ الشعـري التراثـي الصوفـي للششتري،وهومايعلن عن تداخل نصي واضح مع نص لابن الفارض: [1]

وامس خليا من حظوظك واسم عن حضيضك وانبت بعد ذلك تنبت

فالشاعر يتناص مع هذا البيت تناصا إشاريا، ويحاكي لغته من حيث الألفاظ ودلالتها، فقد استحضر الكلمات التالية (حظوظا، حضيض) والتي تقابل ألفاظ ابن الفارض (حظوظك وحضيضك)، فالتداخل النصي بين البيتين واضح جدا، من خلال هاتين اللفظتين، إضافة إلى أن دلالتهما واحدة، فكل منهما يحذر المريد من حظوظ النفس، والالتفات إليها يحيل إلى الحضيض ﴿ **إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ** ﴾[2]، لأن اللحوظ لغير الله، والانشغال به لهو التساقط إلى الدرك الأسفل، لذلك عبر عن حظوظ النفس بالحضيض، والحظوظ أنواع فقد حددها ابن عجيبة في كتابه اللطائف الإيمانية وقال: "الحظوظ ثلاثة: حظوظ جسمانية تتمتع النفس بلذة المطاعم والمشارب... وحظوظ قلبية كحب المال والرياسة والجاه...وحب المدح والثناء والتعظيم...وهذه أقبح من الأولى وأصعب منها علاجا، وحظوظ روحانية كطلب الكرامات والوقوف مع المقامات وحلاوة الطاعات"[3].

إنه لتفاعل نصي ساعد على نسج التجربة والتنويع فيها؛ فالشاعر ولوع باتباع أساليب المتصوفة الذين سبقوه في هذا المجال لذلك راح ينهل من أشعارهم: [4]

وكـل مقام لا تقم فيـه إنـــه حجاب فجد السير واستنجد العونا

فبمجرد قراءة المقطع الأول من هذا البيت نستحضر قول ابن الفارض: [5]

وكـــل مقام من سلوك قطعته عبوديـة* حققتهـــا بعبـــودة

(1)- عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان 2006، ص 66.
(2)- يوسف الآية 53.
(3)-أحمد بن عجيبة، اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية ، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م، ص 78.
(4)- الديوان، ص 73.
(5)- عبد الحق الكتاني، المحب المحبوب، ، ص 73.
* **العبودية**: أعلى من العبادة، محلها السر. أما **عبادة**: محلها البدن وهي إقامة الأمر، للاطلاع أكثر ينظر: الموسوعة الصوفية، ص 870.

فالتداخل النصي بين البيتين واضح جدا وخاصة في بداية الشطر الأول "وكل مقام" ويكفي للقارئ قراءة هذا المقطع ليكتشف خيوط هذا التداخل ؛ فغرض الشاعرين واحد هو الدعوة إلى هذه المقامات والأحوال التي يعيشها المتصوف، لكن الموضوع يختلف؛ فالششتري يخاطب مريديه ويحذرهم من الوقوف في المقامات التي تحجبهم عن الحق أو الوصول ، فيجب عليهم المجاهدة المستمرة للوصول إلى المبتغى.

وأما ابن الفارض فيؤكد وقوفه في المقامات ، وقطعه لها، من خلال تجربته الطويلة وخبرته ، وبخاصة مقامات السلوك، وكل مقام قطعه عبودية تحققت بالعبودة.

نواصل مع الشاعر رحلته التناصية، ليضعنا في رحاب شاعر آخر من رواد الشعر العربي القديم، شاعر الخمرة الحسية "أبو نواس"، يقول الششتري في وصفه للخمرة الإلهية:[(1)]

هل لكم في شرب صهبا مزجت فهي ما بين اصفرار واحمرار
و لها عرف إذا مـــا استنشقــت أطربت في دنهـــا قبل انتشـــار
وإذا عاينتهـــــا فـــــي كأسهـــا ذهب العقل ولم يبـــق استتـــار
لست تدري الكأس من خمرتهـــا قد صفا الكل صفـــاء إذ تـــدار
فكـــأن الشمـــس حلـــت قمـــرا وكـــأن النـــور للنـــور قـــرار

إلى أن يقول: [(2)]

أحرقــت أحشـــاؤه ثـــم اغتـــدى يكشف الأسرار مخلوع العـــذار

الشاعر في هذه الأبيات يصف الخمرة لونها وصفاءها، وما تتركه في شاربها وللخمرة ظاهر وباطن ولا يدرك الخلق إلا ظاهرها، فقديما كان الشعراء يقفون من الخمرة عند حدودها الظاهرة، فطفقوا يصفون لونها وشعاعها والكأس والنديم ومجالس الشراب، فهم قد ألموا بها كما ألموا بالمرأة، إذا استنفذوا القول في ملامحها وقسماتها جميعا حتى بدت كممياء كثيرة الأصباغ. [(3)]

وما على الشعراء المتصوفة إلا استعارة أساليب الشعراء الغزليين والخمريين للتعبير عن مشاعرهم التي رأوها أنسب وسيلة لبلوغ غايتهم، فالمرأة والخمرة عندهم وسيلتان لا غايتان.

---

(1)- الديوان ص 44، 45.
(2)- نفسه، ص 45.
(3)- ينظر: إليا الحاوي، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص07.

وهذا ما حدى بالششتري إلى اتكائه على الخمرة الصوفية للتعبير عن خلجات نفسه فوظف الخمرة النواسية في قصيدة "مدعي الحب" : [1]

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لـــو مسها حجر مستـــه ســـراء

قامت بإبريقها والليل معتكـــر فلاح من وجودها في البيت لألاء

فأرسلت من فم الابريق صافيـــة كأنمـــا أخذهـــا بالعيـــن إغفـــاء

رقت في الماء حتى ما يلائمهـــا لطافة وخف عـــن شكلهـــا الماء

فلو مزجت بها نورا لمازجهـــا حتـــى تولـــد أنـــوار وأضـــواء

التناص هنا تآلفي من حيث البنية اللفظية في وصف الخمرة، وتخالفي من ناحية البنية الدلالية؛ لأن الخمرة عند أبي نواس رمز للمتعة الكاملة والجمال والعظمة المثالية فغرضه الأسمى في الحياة هو إمتاع النفس بالخمرة، وهو لا يرجو نعيم الآخرة؛ لأن جنته في الدنيا، والسعادة الكبرى، وجنّة النعيم عنده في الحياة الدنيا[2] أما الششتري فالخمرة عنده رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية؛ فهي شراب المحبين العاشقين، وهذا لا يدرك إلا من ذاق حلاوة الحب الإلهي، ووصل إلى حال السكر الذي يكون فيه مع المحبوب يناجيه ويقتبس من نوره[3].

ولا يزال الشاعر يتعايش مع نصوص أبي نواس يقول : [4]

أيهـــا اللائـــم رفقـــا بالذي قد ذاب عشقـــا

لا يرد العتـــب صبـــا بل يزيد الصب شوقـــا

فالمتأمل لهاذين البيتين يتبادر إلى ذهنه مباشرة قول أبي نواس: [5]

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

إن طريقة التفاعل بين النصين تكمن في مدى قدرة الشاعر على استحضار هذه المفردات والأفكار وتحويلها وفق ما يلائم تجربته الخاصة مع إجراء بعض التغيير وكان تناصا تآلفيا بتقنية التخالف؛ لأن كلا الشاعرين يعيش حالة صراع، فالششتري يعيش حياة صراع داخلي، صراع من أجل الوصول إلى الذات العليا، بعيدا عن كل ما هو أرضي، وتحقيق الاتصال الروحي، ويعيش أبو نواس هو الآخر صراعا ولكنه

(1)- الحسن بن هانئ (أبونواس) ، الديوان ،دار صادر بيروت ،ط1 ،بيروت لبنان 2001، ص7.
(2)- ينظر: موهوب مصطفاوي، المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 430.
(3)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ، ص126.
(4)- الديوان، ص 56.
(5)- الحسن بن هانئ (أبو نواس) ، الديوان، ص7.

صراع خارجي، فقد عاش في عصر الإباحية وأضطراب القيم الأخلاقية، لذلك حرص على ذكر لوم اللائمين ،ليظهر بصورة غير مباشرة شدة تعلقه بالخمرة.

وعلى العموم فإن نصوص الشاعر شكلت لنا أرضية معرفية أثبتت فيها ثقافة الشاعرالواسعة التى عادت بنا إلى مرجعياته الأصلية، مما يؤكد بعده الثقافي وتواصله مع مختلف النصوص العربية ،لإعطاء قيمة لقصائده الصوفية.

3- التناص التاريخي:

استلهم الششتري في قصائده كثيرا من موروثه التاريخي العربي الإسلامي وأورد أسماء تاريخية مشهورة، تعطي دلالات تسند المعنى الذي يريد التعبير عنه واستلهامه لهذا التاريخ، إنما هو بعث وتدعيم لأفكاره وتأويلاته وتقوية لمعانيه، كما تعتبر دليلا وحجة لما ذهب إليه من آراء وتصورات.

وقد تنوعت أشكال التناص عند الششتري، فقد يكون من التاريخ الأدبي أو التاريخ الإسلامي أو الموروث الثقافي ومن أمثلة ذلك قوله: [1]

غير ليلى لم يرى في الحي حي سل متى ما ارتبت عنها كل شي
كــل شيء سرهــا فيه ســرى فلــذا يثنــى عليهــا كل شـــيء

وقوله أيضا: [2]

يــا قادمــا مــن ديــار ليلــى عطــر مــن نشــوك القــدوم

وقوله: [3]

ظللت تسأل عن نجد وأنت بهــا وعن تهامــه هذا فعل متهــم
في الحي حي سوى ليلى فتسأله عنهــا سؤالك وهم جر للــعدم

ففي هذه الأبيات لجأ الشاعر إلى التناص من التاريخ الأدبي مستمدا تعابيره من قصص المحبين الذين اشتهروا بحبهم وهيامهم في مختلف القبائل العربية كنجد وتهامة واستدعاء بعض الشخصيات العربية كليلى التي ترمز إلى الوجود المطلق الظاهر في كل شيء المتجلي في كل مظهر[4].

---

(1)- الديوان،ص 81.
(2)- نفسه، ص 67
(3)- نفسه، ص 65.
(4)- نفسه، ص81.

وقد يستمد الشاعر تناصه التاريخي عن طريق ذكر أسماء لأعلام التصوف المشهورين والمميزين ، وهذا ما نجده في نونيته المشهورة والمهمة في تاريخ التصوف للشاعر والتي تدل دلالة واضحة على عمق ثقافته وفلسفته، ومصادر هذه الفلسفة وتنوعها، حيث تشتمل القصيدة على أزيد من عشرين اسما من أسماء أعلام التصوف في المشرق والأندلس إضافة إلى ذكر أسماء لبعض الفلاسفة اليونانيين أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو ومن أمثلة ذلك : [1]

وهام أرسطو حتى مشى من هيامه — وبث الذي ألفى إليه وماضنـــا

و ذوق للحـــلاج طعـــم اتحـــــاده — فقال أنا من لا يحيط به معنى

....

وانطلق للشبلـــي بالوحـــدة التـــي — أشار بها لمّا محا عنده الكونا

وكـــان لـــذات النفـــري مولهــــا — يخاطب بالتوحيد صيّره خدنـــا

إلى أن يقول: [2]

وأظهر منه الغافقي لما خـــــــفى — وكشف عن أطواره الغيم والدجنا

فالشاعر من خلال سرده لأسماء هؤلاء الأعلام يحاول الكشف عن جذور المدرسة الصوفية الأندلسية، وهي جذور فلسفية صوفية مشرقية.

كما أنه يلجأ إلى ذكر مثل هذه الشخصيات التراثية والفسلفية تدعيما لمنزلته الفكرية والفلسفية، وترسيخا لنزعات هؤلاء الأشخاص الفلسفية والعلمية المتنوعة

(1)- الديوان، ص 75.
(2)-نفسه ، ص 76.

ثانيا: الحضور المكثف لأسماء الشخوص في القصيدة العمودية الصوفية:

1-أعلام الفلسفة اليونانية :

إن التكثيف من أسماء الشخوص والأعلام في القصيدة العمودية الصوفية من ديوان الششتري، يؤكد بشكل جلي أن أشعاره لم تقتصر على تصوير الوقائع العالقة بالذات أي "الأنا"، أنا الشاعر فحسب بل استحضرت الآخر استحضارا يكشف إما عن موقعه من قلب الشاعر، وإما عن وزنه في بناء تصوره وضبط مواقفه اتجاه الكثير من الظواهر والقضايا التي يؤمن بها.

ولإثبات هذه الظاهرة في المعجم الشعري لأبي الحسن الششتري، لنا أن نستأنس ببعض الشواهد من أشعاره على سبيل المثال لا الحصر، ومنها هذه الأبيات المأخوذة من نونيته المشهورة، وهي من أهم قصائده في تاريخه الفكري ومن مطولاته أيضا حيث يبلغ عدد أبياتها(69 بيتا)، وذكر فيها حوالي خمسة وعشرين شخصية ، يقول الششتري[(1)]:

وتيـم* البـاب الهرامـس كلهـم	**وحسبك من سقراط أسكنه الدنـا***
وجـرّد أمثـال العوالـم كلهـا	**وأبدأ* أفلاطون في أمثل الحسنـى**
وهام أرسطو حتى مشى من هيامه*	**وبـث الذي ألقى إليـه وماضنـا**
وكان لذي القرنين عونا على الذي	**تبدى لـه وهو الذي طلب العينـا***
ويبحث عن أسباب ما قد سمعتهـم	**وبالبحث غطى العين إذ رده غينا***

إن هذه الأبيات الخمس استحضرت خمسة أسماء لشخوص هي (الهرامس سقراط، أفلاطون، أرسطو، ذو القرنين)، وهو استحضار لشخصيات تاريخية في الثقافة اليونانية، وكأن الشاعر قد اختزل الزمن، واختصره إلى الحد الذي يتعانق فيه الماضي

(1)- الديوان، ص 74، 75.

* **تيـم**: التتيم: هو التعبد.

* **الـدن**: هي الآنية الكبيرة التي تغرس في الأرض، أسفلها ضيق وأعلاها واسع، ويقال لها (الراقود) ينظر: ابن عجيبة: اللطائف الإيمانية، ص 122.

* **أبـدأ**: ورد في شرح ابن عجيبة "أبرأ" يقول: وأبرأ أي أنشأ العقل أفلاطون في أمثل الحسنى أي جعله ناشئا فيها وملازما لها إذا كان موافقا للحق، (اللطائف الإيمانية، ص 123).

* **الهيـام**: نوع من القلق في طرب، فكان مشي أرسطو وهيامه طربا من ما حصل وطالبا لما لم يحصل قوله (بث الذي ألقى وما ضنا) أي أن أرسطو بث ما ألقى إليه عقله من العلم والحكمة فعلمها للناس وما ضنا أي ما بخل بشيء منها.

* **العيـن**: مصطلح صوفي وعين البحث والطلب عند الصوفية هو الله تعالى وليس سواه

* **الغيـن**: حجاب رقيق يزول بالتصفية ونور التجلي ببقاء الإيمان معه.

مع الحاضر، فيصبح الماضي بتجلياته وزخمه التاريخي صورة مجسدة في الراهن كي تزكي الواقع وتكشف عما فيه من تواصل وتجدد وامتداد للفلسفة اليونانية في عالم التصوف، عالم الشاعر الذي أراد أن يؤصل جذوره بالرجوع إلى الثقافة اليونانية من خلال هذه الأسماء.

الهرامس: وهي شخصيات وهمية عرفت في الكتب العربية نقلا عن مصدر يوناني، وأثرت هذه الشخصيات وكتبها في الفلسفة الإسلامية عامة، والتصوف الإسلامي خاصة، وقد أثبت البحث الحديث أن المجموعات الهريسية؛ إنما هي من وضع أمونيوس ساكاس أستاذ أفلاطون. (1)

سقراط: فيلسوف ومفكر يوناني عاش بين سنتي 469 ق.م 399 ق.م.(2)

أفلاطون: فيلسوف يوناني عاش بين سنتي 428 ق.م و348 ق.م تتلمذ على يد سقراط وهو مؤسس مدرسة بأثينا عرفت بالأكاديمية سنة 387 ق.م.(3)

أرسطو: فيلسوف يوناني عاش بين 384 ق.م و322 ق.م وقد تتلمذ في الأكاديمية على يد أفلاطون.(4)

ذو القرنين: هو الاسكندر اليوناني ملك الشرق والغرب، فسمي ذا القرنين، وكان ملكا مؤمنا عادلا مكن له الله في الأرض فعدل في حكمه وأصلح، عاش في الفترة بين عيسى عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم، وقيل إن الذين ملكوا الأرض أربعة: مؤمنان (سليمان وذو القرنين) وكافران (النمرود وبختنصر).(5)

فاستحضار الشاعر لهذه الرموز الفلسفية في الثقافة اليونانية إنما هو بعث للتراث الإنساني الفلسفي الذي عانق التجربة الصوفية بكل تجلياتها، وكلها شخصيات عاشت في زمن متقارب تاريخيا وكان هدفهم واحدا تقريبا، فعين الطلب، والبحث عندهم هو الله تعالى وليس سواه.

---

(1)- الديوان، ص 70.

(2)- ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية الموسوعة الفلسفية الشاملة، عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، (د. ط)، ، 2000، مج1، ص 93، 94.

(3)- ينظر: سليم بابا عمر وباني عميري، اللسانيات العامة الميسرة، دار أنوار، الجزائر، 1990م، ص 139، 140.

(4)- ينظر: نفسه، ص 139.

(5)- ينظر: ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة والنشر، ، بيروت، 1966، ط1 ،ج4، ص 418.

ولأن التجربة الصوفية تنفي كل ما هو أرضي، وتأبى أن تنشغل به، وتتصرف اكليا إلى ما يساندها في البحث عن المجهول، عن حقيقة الحقائق، هكذا فعل أفلاطون في جمهوريته حينما تحدث عن العالم المثالي أو عالم المثل، حيث الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة ، والمفاهيم الصافية النقية، بعيدا عن هذا العالم الطبيعي المادي الذي اعتبره ناقصا ومزيفا وزائلا، وما هو إلا صورة مشوهة ومزيفة لعالم المثل، وبتعبير آخر ما هو إلا محاكاة لعالم المثل، والأفكار الخالصة.

وهذه النظرة إلى العالم أو الكون ربما قد سبقه إليها أستاذه سقراط– فكلنا نعلم – أن أفلاطون تتلمذ على يده، إلا أنه لم تصلنا الكثير من أخباره، فهو لم يترك لنا أثرا مكتوبا فقد عرفناه من خلال بعض المصادر التي تناولته كأرسطوفان وأفلاطون وأرسطو[1]، إذا وهم تلاميذه، ثم جاء من بعده أرسطو الذي لديه آراءه الخاصة أيضا.

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن ذي القرنين، فقد قيل بأن أرسطو كان وزيـــرا له، يستعين به في أمور الحكمة وتدبير المملكة، وإن كان على غير دينه[2]، والشاعر في هذه الأبيات تناول ذي القرنين بأنه كان يبحث عن عين الحياة يقول[3]:

وكان لذي القرنين عونا على الذي تبدى له وهو الذي طلب العينا

وعين الحياة كما ورد في الموسوعة الصوفية هو مظهر الحقيقة الثابتة من هذا الوجود، وباطن الاسم (الحي) الذي من تحقق به، شرب من عين الحياة[4] ، فعثر عليها الخضر –عليه السلام- وحرمها ذو القرنين الذي مكن له الله في الأرض، يقول تعالى:

﴿ **إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَباً** ﴾[5]، فسببا الأولى هي العلم والثانية منزلا ، وطريقا ما بين المشرق والمغرب[6] إلا أنه رد بحثه عنها غينا، وهو الذي كان يبحث عن أسباب ما قد سمعتم في القرآن الكريم: ﴿**حَتَّـــى إِذَا بَلَغَ مَغْـــرِبَ الشَّمْـــسِ وَجَدَهَـــا تَغْـــرُبُ فِـــي عَيْـــنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَـــدَ عِندَهَـــــا قَـــوْماً قُلْنَـــا يَا ذَا الْقَرْنَيْـــنِ**

(1)-للاطلاع أكثر عن حياة سقراط، ينظر: محمد عبد الرحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الموسوعة الفلسفية الشاملة، ص 93، 94.
(2)- ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية، ص 123.
(3)- الديوان، ص 74.
(4)- عبد المنعم الحفني ،الموسوعة الصوفية، ص 887.
(5)- الكهف، الآيتان 84، 85.
(6)- ينظر: محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية الجزائر، 1989 ص 338.

إِمَّـــا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنـــاً ﴾[1]وقوله أيضا:﴿ **حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْراً** ﴾[2] ، وغيرها من الآيات التي تحدثت عنه في سورة الكهف وكيف أنه صال وجال في مشارق الأرض ومغاربها، بحثا عن عين الحياة ، وعلى الرغم من حرصه الشديد عليها، حرمها وتغطت عنه[3]، وهذا ما يفسر قول الشاعر: (غطى العين إذ رده غينا) أي رد بحثه عنها غطاء وحجابا وسترا يقول:[4]

ويبحث عن أسباب ما قد سمعتم وبالبحث غطى العين إذ رده غينا

فهذا الترابط وهذه المحاورة التي عانق بها الشاعر الماضي وعادت بنا إلى هذه الشخصيات التاريخية، إنما هو استدعاء يحمل تداعيات معقدة ترتبط بقصص تاريخية وأسطورية ، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي في ذلك إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان[5]، لذلك استدعى هذه الرموز التاريخية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية ، والتي لها الدور الفعال في هذا المنحى الصوفي الفلسفي، وليس ذلك بغريب على الششتري، فهو الذي اعتنق مذهب وحدة الوجود.

2-أعلام التصوف في العصر العباسي :

فإذا كان استحضار الشاعر لأسماء الشخوص في الأبيات السابقة قد ساعده على إقامة مقاربة بين الماضي والراهن، فإن استحضاره لأسماء شخوص آخرين في عصر معقد يعج بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، في وقت كان فيه أصحاب السلطة لا يألون جهدا في استخدام أي وسيلة لضمان بقاء سلطانهم، وكذلك أصحاب الأموال الطائلة والخاسر في كل هذا فهو العامة من الناس الذين لم يملكوا حتى الرفض أو التمرد[6] إنه العصر العباسي، حيث نجد التصوف بأنواعه، كتيار معاد لتيار اللهو والمجون يقول الششتري[7]:

---

(1)- الكهف ، الآية 86.
(2)- الكهف ، الآية 90.
(3)- ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية ، ص 123.
(4)- الديوان، ص 75.
(5)- ينظر: محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1985، ص 65.
(6) – ينظر: شوقي ضيف، في الحياة السياسية والاجتماعية، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص09 وما بعدها.
(7)- الديوان، ص 75.

وذوّق للحـــلاج طعــم اتحــــاده* فقال أنا من لا يحيط بـــه معنـــى
فقيل لـــه ارجع عن مقالك قال لا شربت مداما كل من ذاقها غنـــى
وانطلق للشبلي* بالوحــدة التي أشار بها لما محا عنـــده الكــون
وكـــان لـــذات النفـــري مولـــها يخاطـــب بالتوحيـــد صيره خدنـــا
وكان خطيبا بين ذاتين من يكـــن فقيرا ير البحر الذي فيه قد غصنا
وأصمت للجنـــي تجريـــد خلقـــه مع الأمر إذ صارت فصاحته لكنـــا*

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من الشخصيات المعروفة في التاريخ الصوفي، والتي كانت لها مواقف وأفعال خلدها لهم التاريخ ومنهم الحلاج (244هـ-309هـ)، فهو صاحب طريقة وفلسفة خاصة، بحث عن المعنى الرمزي الذي يرفع دعاء الروح إلى الله، وتذوق حقائق الإيمان، وأحيا في قلوب الكثيرين الرغبة في الإصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الإسلامية عبر طريقته التي مال فيها إلى الكشف والبعد عن الأسرار، وإعلان رؤيته وأفكاره بتجرد على الملأ خلافا لأسلوب الصوفية، ويبدو أنه دفع ثمن جرأته في دعوة من يأخذون بظاهر الشريعة إلى طريقته، ومحاولته ربط الحياة بالروح، والاختلاط بالعوام على اختلاف مذاهبهم وطرائقهم، وبث بذرة التمرد وإعلان الرأي بحرية، وقد روى عن صديقه الشبلي* أنه حين رأى الحلاج مصلوبا في إحدى المرات قال له: (ألم أنهك عن العالمين). (1)

فالحلاج شخصية جدلية تباينت اتجاهها المواقف والآراء، وأثارت أبناء عصرها وأثرت في محيطها تأثيرا امتد إلى ما بعد رحيلها، وحتى إلى أيامنا الحاضرة، كما أثرت في الشاعر أيضا؛ الذي أفرد له بيتين بيّن من خلالهما كيف اهتدى الحلاج بعقله إلى الحق، حيث عقل حينما ذوق طعم اتحاده بالذات الإلهية، فأنشد حين غاب عن وجوده في شهود محبوبه (أنا من لا يحيط به معنى) فقيل له: ارجع عن مقالك، وإلا قتلك سيف الشريعة، فقال: لا، شربت مداما كل من ذاقها غنى.

* لكنا: لكن، اللكنة: عجمة في اللسان وعي، يقال: رجل ألكن بين اللكن. الألكن الذي لا يقيم العربية من عجمة في لسانه، لكن، لكنا ولكنة ولكونة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص390
* اتحاد، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
* الشبلي: هو محمد بن عبد الله الشبلي الدمشقي، أبو عبد الله، بدر الدين، ابن تقي الدين (ت769هـ-1367م) من فقهاء الحنفية من كتبه: محاسن الوسائل إلى معرفة الأوائل، وآداب الحمام، الينابيع في معرفة الأصول والتفاريع، وكلها مازالت مخطوطة، ينظر: الزركلي، الأعلام، 234/6 مع الحاشية.
(1)- ينظر: أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ، ص 24.

واشتهر بذلك، وذاع صيته من خلال مقولته المشهورة (أنا الحق) التي يعلن بها صراحة مذهبه بالحلول، مما أدى إلى القبض عليه وسجنه وإعدامه.

هذا عن الحلاج، ثم ينتقل بنا الشاعر إلى الحديث عن صديقه الشبل*ي (248هـ، 334 هـ)، الذي عايش أحداثه كلها، وكيف اعتنق هو الآخر مذهب وحدة الوجود، وصولا إلى شخصية أخرى، وهي النفري (ت 354 هـ) الذي كان مستغرقا في التوحيد، وكان خطيبا بين ذاتين، بين عالم الأرواح وعالم الأشباح، وهذا بفضل تمكنه من مقام البقاء ؛ وهو رؤية العبد قيام الله على كل شيء، والباقي هو العبد الذي تصير الأشياء كلها له شيئا واحدا، وتكون حركاته في موافقات الحق دون مخالفته، فيكون فانيا عن المخالفات ، وباقيا في الموافقات. [1]

ولا يستوعب كلام هذا الخطيب الفذ ويتذوقه إلا من كان فقيرا، (فيرى البحر الذي غصنا فيه)، ويفهم الأسرار كلها ؛ لأن البحر عند الصوفية تعبير عن الحال التي خصه الله تعالى بالعبد، مكن التعظيم لله، وخالص الذكر له، والانقطاع إليه[2] بحيث لا نهاية لها، ولا انقطاع، يقول تعالى:﴿ **قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً**﴾[3]، فلم يجعل الله لكلماته نهاية لأن المتكلم بها ليست له نهاية.

وأخيرا يعرّج الشاعر على العالم النحوي ابن جني (ت 393 هـ)، وما يتميز به من فصاحة وبراعة في مجال النحو، فقد شهد له المتنبي بقوله: (ابن جني أعرف بشعري مني)، وهذا الدليل على مكانته الرفيعة وذوقه الفني الراقي كونه عالما نحويا فذا. [4]

إذن فهذا الاستحضار لأسماء الشخوص أو العلماء في هذه الأبيات، إنما هو تعبير عن مدى تفاعل الشاعر مع الآخر وعدم انطوائيته، فهو على صلة بغيره من الناس الذين كان لهم أثر واضح عبر التاريخ الصوفي، وهذا يرجع ربما إلى استئناس

---

(1)- ينظر: عبد المنعم الحفني ، الموسوعة الصوفية، ، ص 670.
(2)- ينظر: نفسه، ص 665.
(3)- الكهف ، الآية 109.
(4)- ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، كتاب البلغة في تاريخ أئمة اللغة، راجعه بركات يوسف عبود، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، لبنان ،2001، ص 115.

الشاعر بأقوالهم أو تعبيرا عن إعجابه بهم، وهذه قمة التواضع والاعتراف بنبوغ الآخر.

3-أعلام التصوف في الأندلس:

فبعد محاورة الشاعر للشخصيات اليونانية والشخصيات في العصر العباسي يصل بنا إلى الحديث عن شخصيات بيئته الأندلسية يقول: (1)

ولابن طفيل وابـــن رشـــــد تيقظ ... رسالة يقظان أقضى فتحـــه الحينـــا
كســـا لشعيب ثوب جمـــع لذاتـــه ... يجر على حســـاده الذيـــل والردنـــا
وعنه طوى الطائي بسط كيانـــه ... به سكرة* الخلاع* إذ أذهـــب الوهنا*
تسمى بروح الروح جهرا فلم يبل ... ولـــم ير ندا في المقـــام ولا خدنـــا
....

وأظهـــر منـــــه الغافقي لما خفـــى ... وكشف* عن أطواره الغيـــم والدجنـــا
وبيـــن أســـرار العبوديـــة التـــي ... عن أعرابها لم يرفعوا اللبس واللجنا
كشفنا غطـــاء عن تداخل سرهـــا ... فأصبـــح ظهـــرا ما رأيتم له بطنـــا
هدانا لدين الحق ما قـــد تولهـــت ... لعزتـــــه ألبابنـــا ولـــــه هدنـــــا
فمن كان يبغي السير للجانب الذي ... تقـــدس فليـــأت فليأخـــــذه عنـــــا

ففي هذه الأبيات أورد الشاعر أسماء لخمسة شخوص هم (ابن طفيل، ابن رشد شعيب، الطائي، الغافقي)، وبذكره لهذه الأسماء يكون الشاعر قد ساهم في تحقيق ما يسمى بالتوثيق التاريخي لمرجعياته، في مجال التصوف، من خلال ربط الفكرة بصاحبها، وهذا من خلال الوقوف عند هذه الشخصيات والتي نبدأها:

بابن طفيل: هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن أحمد بن طفيل القيسي الأندلسي والقرطبي والإشبيلي أيضا، فيلسوف عرف عند الفرنجة باسم (أبو باسر Abubacer)، تحريفا لأبي بكر صاحب قصة "حي بن يقظان" المشهورة والتي ترجمت إلى عدة لغات في العالم. (2)

---

(1)- الديوان، ص 76.
* سكر، مكاشفة، ينظر: (ملحق المصطلحات الصوفية).
*الخلاع: خلعة، والخيلع والخولع، كالخبل والجنون يصيب الإنسان وقيل: هو فزع يبقى في الفؤاد يكاد يعتري منه الوسواس وقيل: الضعف والفزع، لسان العرب، ج8، ص77.
* الوهن: الضعف في العمل والأمر وكذلك في العظم ونحوه. لسان العرب، ج13، ص453.
(2)- ينظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ، ص 369.

ابن رشد: هو الوليد بن محمد بن أحمد بن رشد، فيلسوف مسلم، عاش بين (551هـ- 595 هـ)، ولد بقرطبة وعاش بين اشبيلية ومراكش.[(1)]

أما شعيب: فهو أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري الأندلسي عاش بين (520هـ- 594 هـ)، ولد باشبيلية ،وكان محي الدين بن عربي يعده من ثمانية عشر نفسا ظاهرين بأمر الله من أمر الله لا يرون سوى الله في الكون.[(2)]

الطائي: هو محي الدين ابن عربي لقبه الكامل المشهور "الشيخ الأكبر" ولقبه الآخر "ابن أفلاطون" ولد في مرسية (جنوب شرقي الأندلس) عاش بين (560 هـ- 638هـ) وهو من أسرة غنية كثيرة التدين، وبذلك نشأ نشأة صوفية.[(3)]

وأما الغافقي: فهو عبد الحق ابن سبعين توفي سنة 669 هـ الموافق لـ1270م وهو شيخ الشاعر الششتري.[(4)]

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات بعض الشخوص بأسمائهم، وذكر بعضهم الآخر بألقابهم، وإيرادهم بهذا الشكل المكثف له تأثيره على دلالة النص، وتشكيله، وله دوره أيضا في بناء موقف الشاعر، إضافة إلى أن "اللقب يمثل إشارة توصيف وتعيين في الوقت نفسه، حيث يمكن الاعتماد على هذا المرتكز الدلالي بوصفه خطوة أولى للتفرقة بين أسماء الأعلام"[(5)]، فاستدعاء اللقب هو دلالة على تلك القيم الدينية والتاريخية التي تحملها الشخصية، ومدى تفاعل الشاعر وتأثره بكل ما يرتبط بها، إضافة إلى كونها تلفت انتباه القارئ، ليكشف عن هذه الشخصية وليعيدها لأصلها الأول.

وعلى ضوء هذه المعطيات التاريخية المرتبطة بأسماء هذه الشخوص، نتأكدُ المنهلَ الذي استقى منه الشاعر نزعته الصوفية، وهو اعتراف أيضا بنبوغ الآخر فمثلا حينما ذكر ابن طفيل وابن رشد اللذين جمعهما موضوع واحد هو قصة "حي بن يقظان" هذه القصة المشهورة التي تروى كيف يهتدي الإنسان إلى الخالق عن طريق فلسفة العقل؛ فمذهب ابن رشد وأشياعه أقرب إلى مذهب الماديين والقائلين بالحلول، لذا

(1)- ينظر:أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط8،2004، ص 286، 287.
(2)- ينظر: ترجمته في الملحق، ص218.
(3)- ينظر ترجمته في الملحق، ص218.
(4)- ينظر ترجمته في الملحق، ص219.
(5)- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998 ص28.

فقد حاربه الغزالي وفنّد آراءه في كتابه "تهافت الفلاسفة"[1]، أما ابن طفيل فيقول: بقدرة العقل على الوصول متحرر من كل سلطة إلى المعرفة التي تتهيأ له بالشريعة، فالدين يعالج ما تعالجه الفلسفة، بالإضافة إلى متطلبات الروح، غير أن رجل الدين تعلقه بالظاهر، والصوفي تعلقه بالباطن، لذلك فإن مرتبته أعلى المراتب في الإنسانية.[2]

ولقد استطاع ابن طفيل على لسان حي بن يقظان* أن يخلص إلى أن الإنسان يستطيع بنفسه معرفة الوجود من أدنى دركات الأجسام المادية إلى أرقى الصور الروحانية، عن طريق العقل حتى طلب معرفة الله، ولقد أعياه ذلك، فانقلب متصوفا وعرف الله عن طريق الكشف والمشاهدة، بإشراق نور الله على القلب، وهذا ما قصد به الششتري حين قال: (أقضى فتحه الحينا)، أي أن الاعتماد الكلي على العقل للوصول إلى المعرفة، لهو الهلاك دون شك، ولعل هذا ما أدى إلى اتهامهما (ابن رشد وابن طفيل) بالاعتزال والميل لمذهب الفلاسفة.[3]

أما **أبو مدين شعيب التلمساني** الصوفي المشهور، فقد تأثر به الشاعر حينما حضر له حلقة المدينية في إحدى رحلاته إلى بجاية، وقد تنبه مؤرخو الششتري إلى أثر المدينية في حياته، فعبروا عنه بالمديني، وكان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينيا طيلة حياته لولا حادثة مقابلته لشيخه وأستاذه ابن سبعين في مدينة بجاية -كما ذكرنا ذلك سابقا- .

وهكذا لخص لنا الشاعر مذهبه وتصوره الصوفي من خلال العروج على هذه الشخصيات الصوفية والفلسفية عبر التاريخ الإنساني والتاريخ الصوفي، والتي بدأها بالشخصيات اليونانية وصولا إلى أستاذه وشيخه ابن سبعين، الأب الروحي للشاعر وملخص استدعاء الشاعر لهذه الشخصيات يبينه المخطط الآتي :

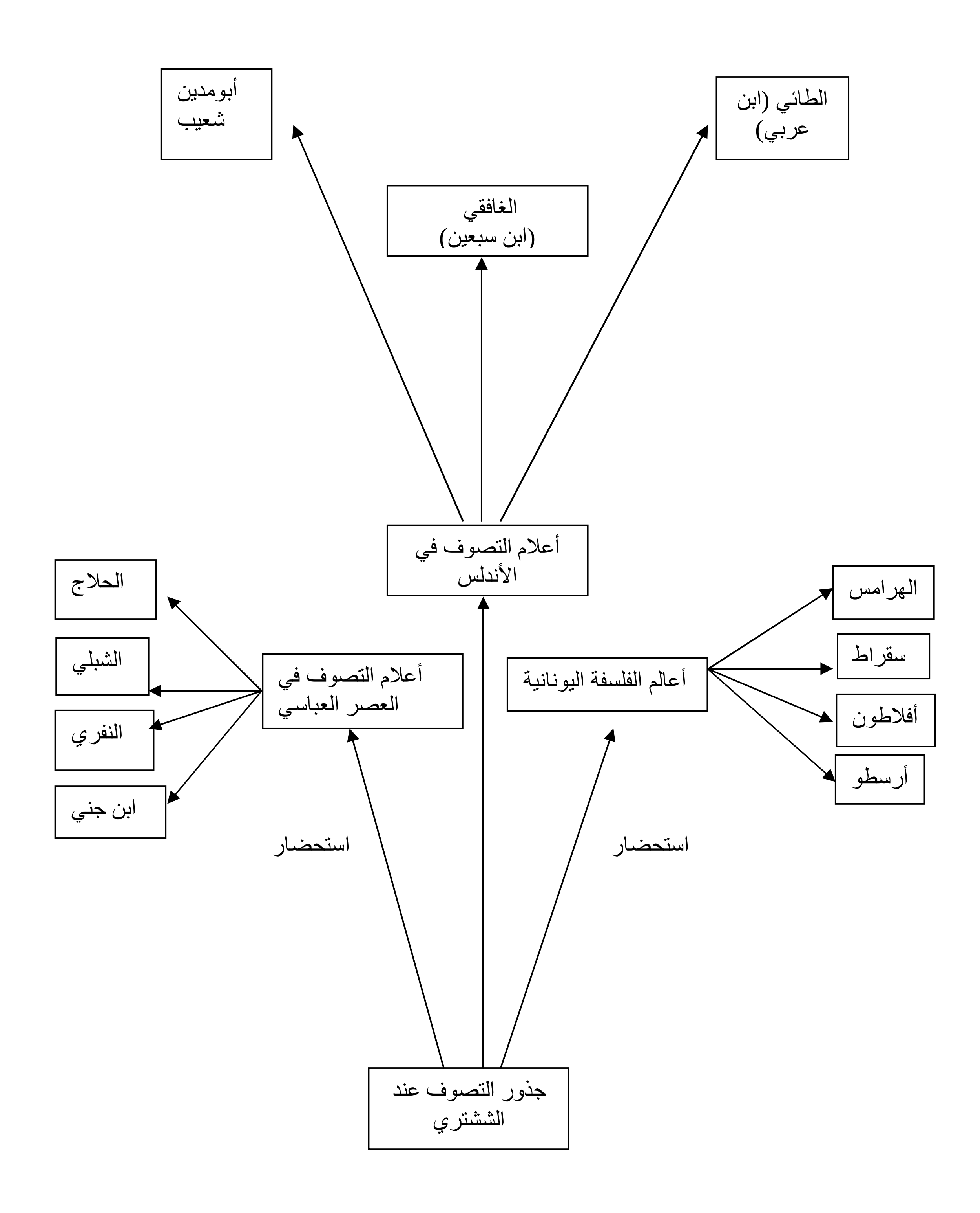
---

(1)- ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 287.

(2)- ينظر:عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ، ص 370.

* إن عنوان هذه القصة ليس من ابتكار الفيلسوف الأندلسي ابن طفيل، وإنما هذا الاسم أوجده ابن سناء، إلا أن فحوى القصة وهدفها يختلف كل الاختلاف عند كل من الفيلسوفين، للاطلاع أكثر ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 699، 700.

(3)- ينظر: ابن عجيبة، اللطائف الإيمانية، ، ص 132.



شجرة التصوف عند الششتري

وهذا التوظيف لأسماء الشخوص نجده أيضا في قوله(1):

يهنيك يا سعد الوصول إليهـــــم فلقد بلغـــــت منازل الأبرار
فاضرب عن الأسفار* قد نلت المنى وبلغت ديـــر القس بالأسفار
من كان يدعي سبعينيا يرعـــوي* في محوه* والصحو* للمضمـــار

وقوله(2):

أيا سعد قل للقس من داخل الديــر أذلك نبراس* أم الكأس بالخمـــــــر
....
وقد ضاق صدر الششتري بكتمـــه مع الصحو بعد المحو والوسع في الصدر
فدعني أجر الذيل تيها على الـورى وأصبوا إلى مثل الفقيه أبي بـــــكر
ومن يقتبس نار الكليم فشرطه ولابد ترك الأهل بالطـــوع والجبـــــر

وعلى ضوء هذه المعطيات التاريخية والقرآنية المرتبطة بأسماء هذه الشخوص **(**سعد، القس، سبعينيا، الششتري، أبي بكر، الكليم**)** يصوغ لنا الشاعر موقفه منها لصالح تجربته الشعرية وآرائه الصوفية والفلسفية**.**

(1)- الديوان، ص39.
*السفر، محو، صحو، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
*يرعوي: يقال: ارعوى فلان عن الجهل يرعوي ارعواء حسنا ورعوى حسنة وهو نزوعه وحسن رجوعه... وارعوى يرعوي أي كف عن الأمور، لسان العرب، ج14، ص328.
*نبراس: يقال للسنان نبراس وجمعه النبارس، لسان العرب، ج6، ص25.
(2)- الديوان، ص42.

ثالثا:معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال:

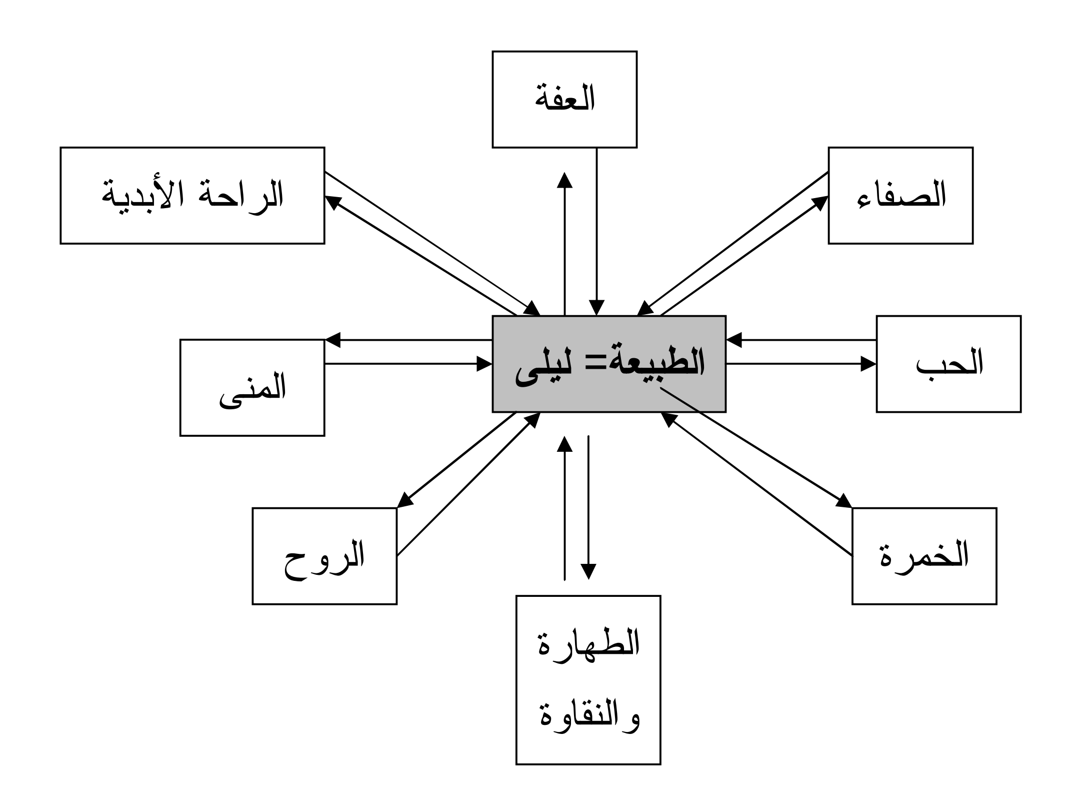
اعتمد الششتري حينما أراد التعبير عن تجربته الشعرية على معجم الرمز الموضوعي الذي استلهمه من شعر العذريين، أو شعر الحنين في الأدب العربي، أو شعر الخمريين، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من المتصوفة الذين اعتمدوا الرمز، لأنه وافق هواهم، فهم لا يريدون البوح ببعض الأسرار الإلهية، والتي يتمنون أن تبقى حبيسة سرائرهم.

فالمتصوفة إذاً يميزون بين أسلوبين تعبيريين، أولهما الإشارة أو التلميح وثانيهما العبارة أو التصريح، فقد عمدوا إلى الأسلوب التلميحي المرموز في نقل لطائف أسرارهم، ودقائق معانيهم وأذواقهم ، إذ لم تسعفهم اللغة في حدودها الوضعية ولم تف بمقصدهم في التعبير عن مواجدهم، لأن مضامينهم قائمة على الذوق والحدس لا العقل والمنطق، وتنزع إلى المطلق المجرد لا المحدود المجسد، ويبقى الرمز أفضل السبل، وأكثرها ملائمة لطبيعة المعاني الصوفية.

ولعل هذا ما جعل الشاعر يستخدم رموزا كثيرة في ديوانه الشعري مثل **(ليلى،الخمرة، الكأس، المقامات والأحوال، قيس، الراح....)**، ولا يسعنا في هذا المجال إلا أن نحلل بعضا من هذه الرموز نظرا لكثرتها ومنها:

1- **ليلـــــى**: رمز العفة والطهارة والنقاوة، والبراءة في دروب المحبة الإلهية حيث الصفاء والهناء والراحة الأبدية ،حيث الروح والريحان وملائكة الرحمان فليلى رمز صوفي مأخوذ من أشعار قيس بن الملوح، وهي إحدى عرائس الشعر العربي؛ إنها ليلى العامرية فالشعر العذري كان مصدرا أساسيا في الحب الصوفي لما فيه من أبعاد إنسانية روحية وجمالية فنية؛ لأنه شعر عف ترابية الإنسانية وهفا إلى روحانيته ﴿ **فَنَفَخْنَا فِيهَا مِن رُّوحِنَا** ﴾[1] فالحب ليلى وليلى هي المنى، والمنى ليلى وليلى المنى تعددت الأسماء والكنه واحد فتبدو لنا ليلى في شعر الششتري كما يلي:

(1)- الأنبياء، الآية 91.



يقول الششتري في هذا المقطع من الموشح: [1]

ليلى المنا تجلى	**فمن لهــــــــا**
نظر وقلبو أخلى	**ولها بهــــــا**
حتى يرى ليلــى	**ينظر لهــــــا**
لديها الأشبـــاح	**صارت غمــام**
قيس بها صرح	**وفيها هـــــام**

فالشاعر يستمد من قصة عشق قيس لليلى وهيامه بها رافدا مهما من روافد إثراء تجربته ولغته التي يعبر بها عن فكره ومواجده وأشواقه؛ فليلى رمز للتعبير عن الوحدة المطلقة أو الوجود المطلق التي تبع فيها أستاذه ابن سبعين، فهو يتخذ من ليلى رمزا للحب الإلهي ووسيلة للتعبير عنه لأن ليلى هي "الأنثى الكلية أو الجوهر الأنثوي الذي يحمل الحكمة العرفانية". [2]

والحقيقة الإلهية أو الوجود المطلق يتجلى كيفما شاء وفي أي صورة، فهو موجود في كل موجود ، حتى إن المحب صار محبا لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه

(1)- الديوان، ص 232، 233.
(2)- سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص155.

ذاته، وهنا يحدث الفناء والاتحاد والامتزاج فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدا فالمحب يبحث عن ذاته[1] يقول: [2]

أنا هو المحبوب وأنا الحبيب　　　والحب لي مني شيء عجيب

واحد أنا فافهم سرا غريب

فمن نظر سري رآني شى　　　وفي حلا ذاته طواني طـــي

صفاتي لا تخفى لمن نظر　　　وذاتي معلومة تلك الصـــور

فافنى عن الإحساس ترى عبر

وليلى هي خمرة الذات الإلهية وعلت وسمت عن المعاني المعروفة لجميع أهل الأرض، فقد وجدنا الشاعر في إحدى موشحاته، يومئ إلى تفاوت الأنبياء والرسل –عليهم الصلاة والسلام- أمام التجليات الإلهية نتيجة لتفاوت صفاء مجاليهم، وقد جعل في تعبيره عن ذلك الخمرة المادية معادلا موضوعيا عن التجليات الإلهية، فنوح –عليه السلام- مثلا ذاق منها رشفا في السفينة، فظل بذلك يئن وينوح عليها، ونادى إليها نجله. أما إبراهيم الخليل فعبّ منها حتى أضحى منادما، وأراد ابنه وأمه وأباه، في حين ظل ابن مريم عيسى –عليه السلام- متولعا بشرابها هائما في هواها سائحا، غير أن الذي اختاره العلى لشرابها، وكشف له الغطاء عنها كاملا كان محمد –صلى الله عليه وسلم- لكماله في صفاء مجلاه، ولذلك فلا نبي بعده[3].

وفي كل ذلك يقول شاعرنا: [4]

بها ناح نوح ونادى إلى

حمى ديرها نجله المبتلا

فقال له اركب الجارية　　　لتشرب من عينها الجارية

ولما تجوهر منها الخليل

فقال ذروني فإني عليل

أقــرب ابني وذاك قليل

....

ومن نورها كان نور الكليم

---

(1)- ينظر: المرجع السابق ، ص 155.
(2)- الديوان، ص 287.
(3)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤية والتشكيل)، ص92.
(4)- الديوان، ص 336.

وعيسى بها صار يبري السقيم

وللمصطفى صرفها من قديم

إنها حقيقة الحقائق، كلام الله تنزيله ووحيه الذي يزيل عمايات البشر واختلافهم في تأويلها وإعطائهم أسماء لها حسب مقدرتهم العلمية والمعرفية، إنها سبيل الهداية لأن الكلمة لها مستوى معجمي، ومستوى انزياحي، ومستوى أرفع هو مستوى الحقائق العميقة مستوى الخلق والبدء، طلبا للمقام، يقول الشاعر في هذا الموشح: (1)

سلبت ليلى مني العقــلا	**قلت يا ليلى ارحمي القتلى**
حبهـــــــا مكنـــــون	**فـــــي الحشـــا مخـــزون**
أيهــــــا المفتـــــون	**هــــــــم بهــــــا ذلا**
إننـــــــــي هائـــــــم	**ولهـــــــا خــــــــادم**
أيهـــــــا اللائــــــم	**خلينــــــــــي مهــــــلا**
....	....
أيهـــا العـــــاشق	**إن كنـــــــت صــــــادق**
للســـــوى فـــــارق	**تغتنــــــــم وصـــــــلا**

إنها ليلى الأنثى الكلية؛ فالمرأة في نظر الصوفي وما ينتسب إليها من أوصاف حسية إنما هي تلميح إلى ذات المحبوب الأعظم .

والشاعر يترنم بهذه الأبيات في حماس داخلي بكل هذه المعاني إشارة إلى الوجود المطلق، وهذا ما ذهب إليه في معظم أزجاله يقول: (2)

ضوء الصباح قد رفع حجا بوا	**وشرق نسيمو على البطاح**
ودير يا ليلى ما أطيب شرابوا	**إذا حضر سلطان لمـــــلاح**
ما أطيب يا ليلى ذاك النسيــم	**الله يحـــي ذاك الصبــــــاح**
....	....
كم لك يا ليلى من المعاني	**لمن عرف معناك القديــم**
أمليت من حسنك الأواني	**وكــل عاشق فيك يهيــم**
أنا الذي قد عمر جناني	**بليلى والخمر والنديـــــــم**

(1)- الديوان، ص 364، 365.

(2)- نفسه، ص 377، 378.

وكذلك قوله في زجل آخر: (1)

حبك قد سقاني أكواس أجلي نور ضياها الإحساس

ليلى قد رجع نهاري

شمسي مني والدراري

عرشي قد حوا قراري

يبين الشاعر من خلال هذه الأبيات أن جنته الكبرى التي يبحث عنها هي الوصول إلى ليلى، إلى المعية الإلهية؛ إنه نوع من التذكر والحنين أشبه بالوقوف على الطلل، واسترجاع الذكريات والشوق والحنين إلى تلك الأيام وقد استدعى هذا النوع من الطلل لما له من قدرة على الإثارة والاستغراق في عاطفة الاغتراب التي تبقى مصاحبة للإنسان لأنه يعيش لحظة تغريب آدم عن المعية الإلهية مما يجعل هذا الطلل هو الجنة الكبرى التي يبحث عنها الشاعر، فالحب يحقق له القرب والنشوة والانعطاف لذلك تجري الكلمة الوجدانية عند الشاعر الصوفي من معناها الاعتيادي وتنزاح إلى معان تأويلية خفية لاكتشاف المطلق.

2 – الخمرة الصوفية:

الخمرة الصوفية مثقلة بالرموز الماورائية تبحث عن المطلق، عن الروحاني إلى أن تصبح "معادلا للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به إنها تجربة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة –معرفيا- مع الأشياء والعالم والله". (2)

والخمرة الصوفية هي ذوق المحبة الإلهية على الإطلاق، ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق الوهبية يؤدي إلى غيبته عما سوى الحضرة(3) فهي نفي وإثبات، غيبة وحضور، بقاء وفناء، تريح الجسد وتهدئ الآلام، يقول الششتري في هذا المقطع من الموشح: (4)

زارني منيتــي وزال الباس وسمـــع بالوصـــال

وحضر حضرتي ودار الكاس وبلغـــت الآمـــال

وشربنـــا وطابت الأنفـــاس مـــن مـــدام حـــلال

(1)- المصدر السابق، 170.

(2)- نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984م، ص 243.

(3)- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص97.

(4)- الديوان، ص 90، 91

إمــــــلا كاســـي ففيه مزاتـــي	نشربـــــوا يــا لبيـــــــب
وحبيبي أنســـــى* ومشكاتـــــي*	معـــي حاضـــر قريـــــــب
أي مدامه وأي خمره وأي خمار	وأي طــرب وأي غنـــا
في ريـــاض تفتحــت أزهـــار	وأنـــــارت لنـــــا
والطيــور في منابر الأشجـــار	تختطـــب بيننــــا
وزجاجـــــاتي مـــــلا وطاساتـــي	دون عنـــــب دون زبيـــــب
يـــــا ندامى افهمــــوا إشاراتـــي	إن وقتـــــي عجيـــــب

....

أنا في ذا الهوى إمام عصـــري	ومحـــــب المجـــون
وفي عشق الملاح فنيت عمري	وفنيـــــت الفنـــون
في دجى الليل زارنـــي بـــدري	لا تـــــراه العيـــون

....

زارنـــــي حبي وطابت أوقاتــــــي	وسمـــح لـــــي الحبـــــيب
مذعفـــــا عن جميع زلاتــــــي	علـــى غيـــــظ الرقيـــــب

إن للخمرة ظاهر وباطن، ولا يدرك الخلق إلى ظاهرها، إنها خمرة الذات الإلهية التي تبقى في حلق من يحظى بها إلى يوم القيامة(1).

وهكذا تكون الخمرة الصوفية رمزا؛ لحب الإلهي، لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي، ويفني كل ما في الكون ولا يبق سوى الله تعالى يقول الشاعر: (2)

بذا الغرام قد باح	معنـــى الهـــوى
و من ملأ الأقداح	مـــن الجـــوى
سكر بشرب الراح	وأفنـــا الســـوى

وإذا كانت الخمرة المادية تعزى غالبا إلى أنها ابنة الكرم والعنب كما عبر عنها أبو نواس في قوله: (3)

عقار أبوها الماء والكرم أمها	وفي كأسها تحكي الماء المزعفر
فلأشربـــن بطـــارف وبتالـــــد	بنت الكروم برغم أنف الحسّـــــد

(1)- ينظر سالم عبد الرازق سليمان، شعر التصوف في الأندلس، ، ص113.
*أنس، مشكاة، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
(2)- الديوان ص232
(3)- الحسن هانئ (أبو نواس)، الديوان، ص24

حـــد عـــن رســـم وعن كشـــب ولـــه عنـــه بابنـــــة العنــــب

فإن الششتري ينفي عن الخمرة الصوفية أن يكون لها مصدر، فهي وجدت قبل أن يوجد الكرم والعنب، بل هي المصدر نفسه، يقول في هذا الموشح: [1]

قبل كون الزمـــان ووجود السكر
أسكرتني بــــدان الهوى والخمر
قمر الرشد لاح وأنـــار الفكـــرا
ونسيم الصباح طاب منه نشرا
وبـــروح وراح عاد شفعي وترا
لم يعبر لســـــان وصفها بالحصر
من شر بها عيان قد حبي بالســـر
أشرقت كالشموس في زجاج القلب
مزجت في الكؤوس من خلوص الحب

وهذا ما يؤكد في قوله: [2]

من ثمرة ما عصرها عاصر ولا جنت قط من معرش
كـــم أسكـــرت قلنـــا أكابر لمثل هذا الشراب يعطش

إذاً فهذه الخمرة لم تعصر من كرم، ولم يمسها إنس ولا جان، فهي موجودة قبل وجود الزمان، إنها خمرة الذات الإلهية، وهذه الفكرة يؤكدها معظم شعراء التصوف يقول ابن الفارض: [3]

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

فالخمرة يتوسل بها الشاعر الصوفي حينما ينتقل من موقع الشعور بالحب إلى موقع التعبير عنه، فهي استجابة لنداء خفي متأجج في الأعماق بحثا عن اللاواقع واللاحاضر واللاوعي يقول: [4]

وطابت الخلوة عند اللقـــا ودار كأس الوصل ما بيننا
في حضرة القدس لذّ موئلي
وسيدى منادي مواصلي

(1)- الديوان، ص 145، 146.
(2)- نفسه، ص 175.
(3)- ابن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت، (د.ط)،(د.ت)،ص 140.
(4)- الديوان، ص 153.

يمزجه من خمـــره للأول

حتى إذا أسكرني قال لـــي إشرب شراب الأنس من قربنا

قلت له مولاي من يغتدي

بهذه الخمرة لم يهتدي

فقال لي لا والهوى فابتدى

قلت من الساقي فقال الذي قال على الطور لموسى أنا

فالشاعر يمزج في براعة واضحة بين حبه الإلهي ووصفه للخمرة الإلهية وما تحدثه بشاربها وما يشعر به من نشوة وهيام، إنه الشاعر العاشق للذات العليا، وهو في سبيل هذا العشق يبذل روحه وما له: (1)

ببذلي في الهوى روحي ومالي عشقت فما لعذالي ومالـــي

طرقت ألحان والألحان تتلى

وراح الأنس في الكاسات تجلا

وشاهدت الحبيب وقد تجلى

صـــرت في ألحان والها فانـــي حيـــــــن نـــــادانـــــي

تمتـــع يـــا معنـــى بالوصـــال فقد رفع للحجاب عن الجمال

فحين يعمق الشاعر مثل هذا الرمز، فهو يبحث عن الاتصال والسمو بالتجربة الصوفية إلى منتهى المنتهى إلى معارج النور، فتكون بذلك الخمرة الوسيط الذي يتوسل به الشاعر، وإذا كانت الخمرة المادية توصف بأنها ممزوجة مقهورة بمائها، فإن الخمرة الصوفية عادة ما توصف بأنها مدامة خالصة لا تشوبها شائبة مزج، وكل المتصوفة يرغبون في المدامة الصرف، ومن شربها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم ،وبالتالي لا يوصله إلى الشرب، لأن المزج دلالة على مزج الروحي الخالص بالمادي الخالص ولا يكون القرب والشرب من معين المعية الإلهية إلا بالروحي المحض الخالص(2). ويتضح ذلك في هذا المقطع من الموشح: (3)

مدامتنا تجل عن المزاج

إذا شربت جلت ظلم الدياجي

وراح الأنس تشرق في الزجاج

---

(1)- الديوان، ص 327، 329.

(2)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني ، ص103.

(3)- الديوان، ص 328.

يا معانيها صف معانيها فاز جانيها

وهذا ما ذهب إليه أبو مدين التلمساني في مطلع إحدى خمرياته قائلا: (1)

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا

وكذلك ابن الفارض في قوله: (2)

صفاء ولا ماء، ولطف ولا هــوا ونور ولا نار وروح ولا جســم

عليك بها صرفا وإن شئت مزجها فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

ونجد كل هذه المعاني الصوفية مبثوثة عبر ديوان الصوفي للششتري، وهذا ما يؤكده هذا المقطع من الزجل: (3)

سقانـــي حبي بكــؤوس مـــــن خمرة لم تنعصــــــر

منها شراب أهل الخلوص وكــــــل شى فيها ظهــــر

شربت منها جرعتي وهمت فيك يا ذا الجلال

وانجلت لي خلوتي ولا رأيت إلا الكمــــال

واسكرتني سكرتي كما سكر منها الرجـــال

مدامة* تحيي النفـــــوس ومن شــــرب منها سكـــــر

قد انجلت لي كالعـــــروس ورأيت شمســـــا وقمــــــر

إنه السكر في الله، الغياب (الغيبة) تحت تأثير تلك الخمرة الإلهية، وهذا السكر لا يكون إلا لأهل الخلوص، المحبين المصطفين الأخيار، وهذه الخمرة الإلهية ترمز إلى المحبة والنور والتجليات الربانية، بها يتجلى المحبوب للمحب، فيدركه في قلبه وينعم بلقائه، فيصل بذلك إلى المعرفة الصوفية الحقة، فالسكر والصحو حالتان شريفتان وهما لا يكونان إلا لمن زال عنه حجاب النفس فكوشف عن الجمال وبسر الوصال، فالصحو رجوع إلى الإحساس بعد غيبة، والسكر غيبة بوارد قوى، ولا يكون لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر، وطربت الروح،وهام القلب(4).

---

(1)- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص103.
(2)- ابن الفارض، الديوان، ص142، 143.
(3)- الديوان، ص 139، 140.
*مدامة: المدامة: الخمر سميت مدامة، لأنه ليس شيء تستطلع إدامة شربه إلا هي وقيل: لإدامتها في الدّنّ. فلا يجري: دائم. لسان العرب، ج12، ص214.
(4)- ينظر سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ، ص112، 113.

يقول الشاعر: [1]

لا تسلم لمن صحــا من شراب المحققين

كل من ذاق ذا الشراب

وفهم مدلول الخطاب

من معان فكان قاب

وثبت* بعدما امتحــى* وتركب في كل حين

لا تسلم لمن صحــا من شراب المحققين

فالشراب الحقيقي لدى المتصوفة هو شراب العارفين الباحثين دائما عن الوصول إلى المعية الإلهية، ومن شرب هذا الشراب أصابه الفناء، فيكون قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى المقام الأعلى، لذلك لابد له أن ينتقل من مقام الفناء إلى مقام البقاء لأن الفناء بقاء والموت حياة عند الصوفية، لذلك فهم يسعون دائما إلى تلك الراحة الأبدية؛ فالخمرة لا تدركها العقول؛ لأنها ابنة اللاوعي، ابنة الوجدان، بها تتحقق المتعة والراحة، فهذا الرمز يسكر ويضيىء ويحرق وينير، فتصطدم فيها الأضداد، ففي الخمرة الانبساط والانقباض وفيها السكون والحركة؛ فهي تطهير للنفس، وتنقية للقلب وتجلية للروح[2].

يقول الشاعر[3]:

دارت عليــــك الأقـــــداح بـــــــروح وراح

فعج على الخمار نخلع العذار

تبصر سنا الأنوار إذا ما تــدار

وعالم الأســرار يلح لك جهار

والــــــــراح روح الأرواح مــــا فيهـــا جنــاح

دارت عليــــك الأقـــــداح بـــــــروح وراح

إن براعة الششتري واضحة من خلال تنويعه للأساليب والصور التي يتوسل بها من أجل التعبير عن أفكاره، ومعانيه الصوفية، فقد توسل بالمرأة والخمرة، هما وسيلتان لا غايتان، فالمرأة في الشعر الصوفي وما ينسب إليها من أوصاف حسية، إنما هي

(1)- الديوان، ص 247، 248.

*اثبات، محو، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).

(2)- ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1972، ص18.

(3)- الديوان، ص 130، 131.

تلميح إلى ذات المحبوب الأعلى وصفاته، والخمرة وأوصافها إنما هي رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية.

بهذا يكون الرمز عبارة عن طاقة روحية، طاقة نورانية ، توصل إلى المعية الإلهية، ولا يسعفنا التأويل لكل ما هو صوفي، وإنما رؤية لهذا الرمز.

3- المقامات والأحوال:

أ- المقامات:

المقام في عرف الصوفيين هو "مقام العبد بين يدي الله –عزوجل- فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع إلى الله عزوجل"[1]. وهو (عبارة عن طريق الطالب وموضعه في محل الاجتهاد، وتكون درجته بمقدار اكتسابه في حظرة الحق تعالى) [2]. فالمقامات إذن تجمع بينها علاقة محورية واحدة هي الاكتساب والإرادة، أي إن إرادة الصوفي ومشيئته هي التي تدفعه إلى العمل على تجسيد مدلولات تلك المفردات واكتسابها والتي يأتي على رأسها التوبة، فالزهد فالتوكل فالصبر فالذكر فالصحبة فالأدب...الخ[3]. وصاحب المقام معناه "أن يكون مقيما في مقام من مقامات القاصدين، مثل التوبة والورع والزهد والصبر وغير ذلك، فإذا عرف بالمقام في شيء من ذلك يقال له صاحب مقام"[4].

ومن مقامات الششتري:

<u>***مقام التوبة:**</u> يقول[5]:

كـــل عيب من نفســـــك ارتجع وتـــــــوب

وقوله[6]:

فتـــوب عـــن نفســـك أو اقتصـــــــــــر

<u>***مقام الزهد(7):**</u>

ازهد في ما دون المحبوب وابـــقى منـــك سالي

(1)- أبو نصر عبد الله بن علي (السراج الطوسي)، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي ، ص123
(2)- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1999، ص918.
(3)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص209.
(4)- عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ، ص147.
(5)- الديوان، ص 203.
(6)- نفسه، ص 136
(7)- نفسه، ص 156

وقوله[1]:

واقطـــع العـــلائــــق وأجــــــود وأزهد

***مقام الصبر(2):**

كم تجرعت مرارة الصبر عن لقائي مـــرارة الصبر

***مقام الفقر(3):**

يا فقير مني اسمـــــع أنت هــ معنـــى الشـــى

وقوله[4]:

يـــا فقير تجرد عن ثوب البطالـــه

وقوله[5]:

اعرف يا فقير الله حـــــــق المعرفا

وقوله[6]:

نمشي مطبــــوع على الفقر مطبوع

***مقام التخلي، الحظوظ، التجريد:**

يقول الشاعر[7]:

اترك الحظـــوظ واجّرّد واذهب للتخلـــــي

***مقام الطريقة[8]:**

كلهم لو طريقـــــه والتقوا عند مجمع

هذه المفردات تمثل مقاما من مقامات المجاهدات السلوكية والنفسية الإرادية والكسبية، وهي في مجموعها توجه السالك إلى اتباع طريقة واحدة؛ فدلالة الزهد كدلالة التوبة، وهي ترك الحظوظ، والتمسك بالحقوق؛ أي ترك راحة الدنيا طلبا لراحة الآخرة[9].

(1)- الديوان، ص195.
(2)- نفسه، ص 163.
(3)- نفسه، ص153.
(4)- نفسه، ص195.
(5)- نفسه، ص204 .
(6)- نفسه، ص187.
(7)- نفسه، ص155.
(8)- نفسه، ص183
(9)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص209.

فالمقامات إذن إرادية تخضع لإرادة السالك ، وصدق عزيمته، للعمل على تغيير ما بنفسه من نقص.

ب - الأحـــــــوال:

الحال "عبارة عن فضل الله تعالى ولطفه إلى قلب العبد"[1]. والأحوال أغلبها أفعال ، أو صفات تجمع بينها علاقة لا إرادية ؛أي علاقة وهبية ، بخلاف المقامات التي تجمع بينها –كما قلنا- علاقة كسبية وإرادية، وقد أطلق عليها الصوفية اصطلاح (الأحوال) باعتبارها نوازل تنزل على قلب الصوفي نزولا وهبيا لا كسبيا أو إراديا[2]. والأحوال هي"الغيبة والحضور والصحو والسكر والوجد والفناء والبقاء كلها من أحوال القلوب المتحققة بالذكر والتعظيم لله"[3].

فالصوفي لا يحب حين يحب بإرادته، إذ المحبة في عرفهم لطيفة من لطائف الوهاب، ومننه يقذفها في قلب المتقرب إليه بالنوافل التي هي ها هنا المقامات، وذلك بناء على ما جاء في بداية الحديث القدسي الذي يردده الصوفية في هذا الشأن، وهو مازال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فقد تضمن النوافل أي المقامات التي هي مكاسب والمحبة أي حال من الأحوال بل أولها التي هي مواهب[4]، ومن الأحوال والمواهب عند الشاعر ما سيأتي ذكره:

***الحب، الهوى، الغيبة، الشرب، المعنى، القرب:**

يقول الشاعر[5]:

فسر الحب ربانـــي	**ومعناه غريـــب**
أنا نهواه ويهوانـــي	**نناجيه من قريب**
إذ نخلو بمحبوبـــي	**نغيب عن الوجود**
وبه يحلالي مشروبي	**وبه نجني الورود**

(1)- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ، ص918.
(2)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص211، 212.
(3)- عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ، ص11.
(4)- ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ، ص212.
(5)- الديوان، ص95

***الحياة، الموت، الحضور*، الفناء*، الغيبة*، الشهود*، النور:**

يقول[1]:

عن جهله لا تنزعـــــه كف يرى ميت لحـــي
إن كنت حيا لا تـــــزال ترفل في أثواب الجمال
في حضرتي تعطي الكمال مطلعا لكـــــل شـــــى
فافنا بنا في لا فنــــــا ترى الفنا قد صار فى

وقوله[2]:

صرح به أو اكتمــو هل يستوي ميت أو حى

وقوله: [3]

سر سري ونوري شاهد ببقائـــي
وبمعنى حضوري ووجودي فنائـــي

وقوله[4]:

عين الحضورهــ غيبتي عسى تراني الصواب

علم الحقيقة: الولاية، الوصل، الورد، الرضى، الرتب

يقول الشاعر[5]:

قال علم الحقيقه أنا أس الشريعـــــه

وقوله[6]:

إن علم الحقيقه نور وبالحق يصدع

وقوله[7]:

وتكون تتبـــــع لأهل الحقيقـــــــة

وقوله[8]:

حال أهل الولايه حال مصحح محكــم

---

(1)- المصدر السابق، ص202.
*حضور، فناء، غيبة، مشاهدة، مرتبة، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
(2)-نفسه، ص201.
(3)- نفسه، ص191
(4)- نفسه، ص148
(5)- نفسه، ص183.
(6)- نفسه، ص184.
(7)- نفسه، ص196.
(8)- نفسه، ص183.

وقوله[1]:

فحط قلبك للرجال تكن بحضرة الوصال

وقوله[2]:

واعمل على الإراده والمـــــــم وردك

وقوله[3]:

فانثني فائزا بلذاته وترقى لنيل مرضاته

وقـــولـــه[4]:

يا كـــــــلَّ كلّ الكلّ جد لي برضــــــاك

وقـــولـــه[5]:

واخرق الحجـــــب تحـــظ باللـــقـــيـــا

وتفز بالمراتب العليا

والششتري بهذا يمر في شعره عبر مراحل ومنازل أو مقامات، فالمسمى واحد وإن اختلفت المسميات، انطلاقا من مقام التوبة، سالكا طريقه إلى رب العالمين بنية خالصة، وعزم أكيد واضعا في الاعتبار جهد المشقة، ومعاناة السير، ومكابدة العقبات فكان لابد عليه من المجاهد حتى يقطع النفس عن العادات المألوفة؛ لأن مجاهدة النفس ضرورة للاحتجاب عن النار، مستعينا في رحلته بوسائل من أجل الوصول، وتحقيق القرب من الله -عزوجل- وتلقي الفيوضات والعطاء الإلهي.

4- الحب الإلهي:

المحبة هي أسمى درجات الحب والشوق، لا يبلغها إلا القليل من عباد الله الصالحين، فهي تفاني المحب في الوصول إلى الحبيب إنها " كل شيء في المنهج الصوفي، فالكون خلق بالحب ويدرك بالحب والله –جل جلاله- لا تدركه الأبصار، ولا تحيط به العقول ولكن الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه، فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه"[6]، فتكون بذلك النسيم الذي يتنفس، وغذاء

(1)- المصدر السابق، ص179.
(2)-نفسه، ص204.
(3)- نفسه، ص162.
(4)- نفسه، ص121.
(5)- نفسه، ص163.
(6)- طه عبد الباقي سرور، من أعلام التصوف، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص65.

الروح والحياة التي يحيا، والنور الذي به يبصر ويكون القلب هو الدليل في بحر الظلمات، فتكون بذلك الأحوال والمقامات التي متى حل بها العاشق الصوفي ازداد قربا وكان الوصول بعد الخروج من الحرف والمحروف كما يقول النفري[1]. لذلك كانت هذه الأشعار ترقى في عالم تأويلي خاص لتجسيد علاقة المتصوف بمعشوقه ولذا كان وصف الحبيب ووصف معاناة المحب وتجسيدها أهم عنصر جمالي دلالي يثير المتعة والدهشة وهذا ما ذهب إليه الششتري في حديثه عن الحب ومعاناته يقول[2]

مقــلتـــــــــي تبــدى ما أخفيت من وجــدي*
كيف بالكتمــــــــــان وقد نــم بي دمــعــي
لنـــت للهــجـــــران وما اللين من طبعــــي
سطوة الأجفـــــــــان يضيق بها ذرعـــــــي
وحدها يــردي فكيف مع الصــد
ياغــزالا حال على الصب في العهد
بعدما قــد مال عن الوصل للصــد
ذا الجفا قد طال وقد جرت بالقصــد
لم أرد بعــدي ولــكنــه ســعــدي

....

بأبــي أهيـــف رجعـــت ككشجيه*
شـــادن* أوطــف* بـــدا ورد خدّيــه
خـــاف أن يقطــف حماه بعينـــيـــه
كالقــنا الملــذي* يحوم على الـــورد
مــنــيـــــــة القــلـــــب عــبــيدكـــــــم هــيمـــان
خـــــــل عـــن عـــتـــب ودع عنــك ما قــــد كـــان
بـــغــيـــــة الصـــــــب أن يــكتـــب من الغلمـــان

(1)- ينظر: مصطفى محمود، رأيت الله، دار العودة، ط2، بيروت، 1979، ص151.
(2)- الديوان، ص128، 129.
*وجد، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
* ككشجيه: نحيل الخصر
* شادن: غزال
* أوطف: جميل العين
* القنا الملذي: الرماح

بلغة سهلة بسيطة عبر الشاعر عن حبه وهيامه وشوقه للذات العليا، فالقارئ لهذه الأبيات للوهلة الأولى يحسب أنه يقرأ شعرا يتغزل فيه الشاعر بمحبوبته من بني البشر، ويصفها وصفا ماديا (سطوة الأجفان، لنت للهجران، يا غزالا، الصد، ورد خدّيه، شادن، ككشجيه، بعينيه، منية القلب....)

فكلها ألفاظ ومفردات موجودة في قواميس الغزليين (الغزل المادي)، لما تجسده من حب إنساني وقد استعارها الشاعر، ليجسد بها الحب الإلهي، وهي بذلك ألفاظ تظل محتفظة بدلالتها الوضعية في الاستعمال اللغوي المعياري ، وفي الوقت نفسه تدل دلالة ثانوية مصاحبة للدلالة الوضعية على سبيل الرمز والمجاز، وهكذا استطاع الشاعر أن يوظفها في نصوصه الشعرية، ليرمز بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه؛ فكان الوصف الحسي والخمرة الحسية عند الصوفية التي أرادوا بها معاني روحية (1) .

والشاعر هنا لا يريد من هذه الألفاظ التي استقاها من معجم شعراء الغزل العفيف دلالتها الحسية القريبة، وإنما يومئ بها إلى دلالات مجردة بعيدة إنها ألفاظ وصور مرموزة تشير إلى الحقيقة دون أن تكون الحقيقة.

فنحن إذا أمام فيوضات روحية باطنة اتخذت أشكالا مادية ظاهرة ولعل هذا يعود إلى فلسفة ابن عربي الذي يقول : " فكن على أي مذهب شئت ؛ فإنك لن تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة وجود العلم(2).

وعلى هذا النحو استطاع الششتري أن يطوع موشحاته وأزجاله الصوفية للتعبير عن مشاعره ومواجده وأحواله، مع المحبوب وأشواقه الدائمة للوصول إلى المحبوب االأعلى يقول في هذا الموشح(3):

كلما قــلت : بقربــي   تنطفي نيران قلبـــي
زادني الوصل لهيبـــا   هكذا حال المحـــــب
لا بوصلي أتسلى   لا ولا بالهجر أنسى
ليس للعشق دواء   فاحتسب عقلا ونفسا

(1)- ينظر: علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ، ص11، 12
(2)- ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1980م، ص224. وللاطلاع أكثر على مسألة التأنيث والتذكير يراجع: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز العربي الثقافي، ط1، بيروت، 1996.
(3)- الديوان، ص360، 362.

إنني أسلمت أمري في الهوى معنى وحسا

مابقى إلا التفانـــي حبذا في الحب نحبي

إنني بالموت راض هكذا حال المــحــب

ياحبيبي بحياتك بحياتــك ياحبيبـــــي

رق لي وأنظر لحالي إنت أدرى بالذي بي

أنت دائي ودوائي فتلطف ياطبيبـــي

إن يكـــــن يرضك قتلي فاجعـــــل القتل بقربي

إن بالوصـــــــل أفنـــى هكـــــذا حـــال المحب

قد سلبتم ودادي ياملاح الحي نفسي

إنما يسبي فؤادي غير تالفي وأنسى

فبهـــــذا زاد عشقــــــا ورضي بالعشق صحبـــي

وتفانينــــا جميعـــــــا هكذا حـــــــال المحــــب

أنت في كل جميل وجمالي يا مطاع

قد تجليت لقلبي مسفرا دون قناع

وعلى عشق الجمال طبع الله طباع

آه ياتمزيــق قلبـــــي آه ياقتلــــــي وسلبــــــي

مت من لطف الشمائل هكـــــذا حـــــال المحـــب

كل صب مات وجدا يشتكي حر الدلال

وأنا بالعشق وحدي نشتكي برد الوصال

ناسب اللطف وجودي فتفاني بالجمـــال

عشت طول الدهر فاني مستهام العقـــل مسبـــــي

طيب العيش خليعــــا هكـــــذا حـــال المحـــــب

هكذا كان حال الششتري في جل موشحاته وأزجاله ، يقول في زجل آخر[1].

لذا الحب عندي مقام عظيـــم

وأنـــه كلـــوا من لـــو صبر

فمن بلي منكم بهذا الهوى

يصبر ولا يجعل لداؤهـــ دوا

وصالو وهجروا هـــ عندي سوا

(1)- المصدر السابق، ص234، 236.

أن كان حبيبـــــك **بقلبك مقيم**
فلاش تشكو هجره **متى ماهجر**
لم قط هجرنـــي **حبيبي أنـــــا**
ولا جار عليـــا **ولا قد جنـــــى**
يعمل إيش مايعمل **هــ عندي المنى**
وصالوا وهجـــــروا **جعلتوا نعيم**
وأنت ياعــــاقـــل **أنظر ذا النظر**

وتمضي أزجال الششتري على هذا النحو الذي رأيناه في موشحاته، فهو يبدي لنـــا أنه راض بكل ما يلاقيه من محبوبه ؛ لأن هذا الحب له قدر عظيم، وما على المحـــب الذي اختار هذا الطريق وارتضـــاه إلا أن يصـــبر، ولا يبحث عن دواء له، فالوصل الهجر عند الشاعر سواء؛ لأن الحبيب الأعظم مقيم في قلبه، ولا يغادره أبدا، هوالحبيب الحق، الحبيب الذي لا ينســـى محبه، فهو الذي سخر لمحبه كل شيء، فقـــد أنعم عليه بالسمع والنطق والرزق كما يقول الششتري في هذا الزجل(1):

حبيـــــــب قلبـــي **هــ الحبيب بعينوا**
هـــــ زينـــــــي **وجعلني زينـــوا**
أجرى حبي **نعمتوا عليا**
وسخرلي **كلها المشيا**
ونظر لي **وشفق عليا**
وايش ما كـــــــان **إنمـــا هــ منــوا**
هـــــــ زيـــنــــي **وجعلنـــي زينـــو**
هــ حلاني **بسمع ونطق**
ويـــأتيني **كل يوم برزق**
كذا يــفعل **الحبيب بحــق**

بهذه المعاني عبر الشاعر عن حبه للذات العليا ، بلغة بسيطة واضحة محلّقا في الأفق بعيدا عن كل ماهو أرضي يقول(2):

الحبيـــــب الذي هويت **لـــس لو ثانــــي**
هــ حـــيـــاتــــــي **وهــ يحرك لساني**

(1)- المصدر السابق، ص258، 259.
(2)- نفسه، ص260، 261.

معي محبوب لس هــ بحال كل محبوب

أش ما نطلوب يقل لي خوذ آش ما تطلوب

أنــا مــعــك إياك تقل عني مــحجــوب

أنــــــا أســــــــك وأنــــــــت أس بيانـــــــي

وأنـــــا كـــــــــلك إيـــــاك تـــــــرى لي ثـــاني

بهذا يكون الاتصال، ويسعد المحب بمحبوبه، ويكون الفناء، إذا ما خلا المحب بمحبوبه، فيدرك الأشياء وتحلو به الحياة وما فيها[1]:

أنا نهواه ويهــــــــواني نناجيـــــــــه من قريـــب

إذا نخلو بمحبوبي نغيب عن الوجود

ونقرا سر مكتوبي في صورة العقود

و به يحلالي مشروبي وبه نجني الورود

إلى أن يقول[2]:

أيا ناظم هنيئا صول بمولاك وأفــتـــخر

وسمع من له مغفول مديــحا كالـــدرر

وقل لكل مـــن يعــذل ومن غاب أو حضر

أنـــا عبــد لــسلــطاني إلـــى يـــوم العصيـــــب

عســى مــولاي يرحمني وقصــــــدي لا يــخـيـــب

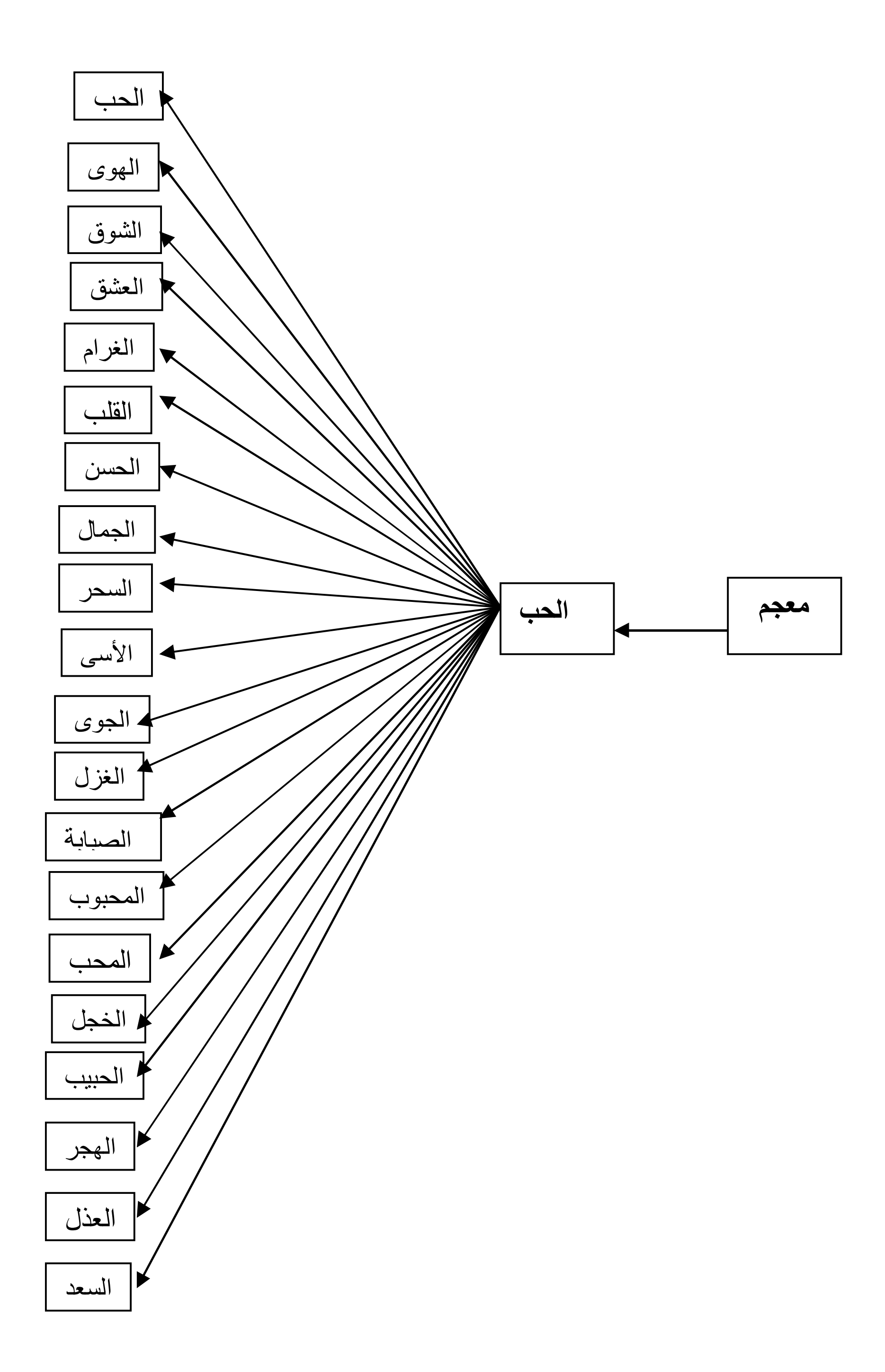
بهذه المعاني عبر الششتري عن حبه الإلهـــي في لغة سهلـــة رقيقـــة، قريبـــة إلى النفوس، وإن كانت لغته في كثير من أزجاله وموشحاته قريبة إلى الفصحى منها إلى العامية وأحيانا يمزج بينهما (الفصحى والعامية).

ولعل أول من أخرج التصوف عن تأثره بعامل الخوف ، وأخضعه لعامل الحب رابعة العدوية العابدة العاشقة [ت185هــ]

وقد حاول الششتري أن ينقل معجم الحب الإنساني، ويطوره، ويوسع من دلالته لتكتسب ألفاظه دلالات جديدة، غير مألوفة تعبر عن حبه الإلهي، موردا العديد من الألفاظ التي تتصل بالحب، وما يدخل في حكمه، لتشكل حقلا خاصا به، وهي كالآتي:

(1)- المصدر السابق، ص95.

(2)- نفسه، ص96.


معجم
الحب
الحب
الهوى
الشوق
العشق
الغرام
القلب
الحسن
الجمال
السحر
الأسى
الجوى
الغزل
الصبابة
المحبوب
المحب
الخجل
الحبيب
الهجر
العذل
السعد

الفصل الثالث:

المستوى التركيبي

أولا: في القصيدة العمودية الصوفية

1-السياق التركيبي ومدلوله الزمني

2-تراكيب الجملة الاسمية

ثانيا: في الموشحات

1-التقديم والتأخير

2-الحذف

3-ظاهرة الإسكان بالوقف

ثالثا: في الأزجـــــال

1-الأساليب الإنشائية

2-ظاهرة التصغير

إن المدخل الأسلوبي لفهم أي نص أدبي هو اللغة، لذلك فالأسلوبية ترى في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، فالنظام التركيبي ذو فاعلية في خلق المعنى المتعدد؛ لأنه جزء أساسي من حيوية اللغة، وقد بذل المتقدمون ما بوسعهم من أجل توضيح هذه الفاعلية.

وانتظام الكلمات، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة كان مجالا واسعا يكشف إمكانيات غير قليلة[1].

وسأحاول في هذه الدراسة أن أبين إمكانية الششتري في اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، وإمكانيته في تحوير بعضها مما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج أو الانزياح، خروج مواز له في المنظور الدلالي، كما سأحاول الكشف عن أهم الظواهر التركيبية في شعره سواء في القصيدة العمودية الصوفية أو في موشحاته وأزجاله، إذا هذا ما سنتبينه من خلال التجربة الصوفية للشاعر.

(1)- ينظر: مصطفى قطب، دراسة لغوية لصور التماسك النصي، دار العلوم، 1417 هـ . 1996، ص 17.

أولا: المستوى التركيبي في القصيدة العمودية الصوفية

1- السياق التركيبي ومدلوله الزمني:

إن الدلالة الزمنية تتحقق من أزمنة الفعل الثلاثة (الماضي، المضارع، المستقبل) بالإضافة إلى دلالة فعل الأمر، وهو مستقبل أبدا، والزمن متعلق بالفعل، فحد الفعل ما دل على زمان والزمن أصل في الفعل، فرع في الاسم، فالفعل للزمن مطلقا والاسم يدل عليه بمعناه الذي خصص له فقط. (1)

بما أن تخصص هذه الرسالة أدبي فإن دراستي للزمن لا يمكن حصرها في المجال النحوي فحسب، بل أرى من الضروري أن تتجاوزه إلى المجال الأدبي أي أن أدرس الزمن "بوصفه حركة الوجود في المكان"(2)؛ وما يترتب عن هذه الحركة من إحساس بالزمن، وتفاعل معه من خلال الاستذكار والتأمل والاستشراف؛ فللصوفية – كما نعلم- أشواق هاربة، لذلك كانت المقامات والأحوال عندهم تتنوع بين ثبات وحركة وتوقف وتجرد.

ولتوضيح ما سبق لنا أن نتأمل هذه الأبيات التي جاء فيها قول الشاعر: (3)

أيهـــا اللائـــم رفقـــا　　　بالذي قد ذاب عشقـــا

لا يـــرد العتب صبـــا　　　بل يزيد الصب شوقـــا

إن فـــي أذنيه وقـــرا　　　فاتئـــذ لأن لا تشقـــى

حبنـــا للشيء يعمـــى　　　ويصـــم قلـــت حقـــا

كلما تقول حل غربـــا　　　ففؤادي حـــل شرقـــا

لا ترى الهوى نـــزولا　　　فيـــه اللبيـــب يرقـــى

كم تحاكي يـــا قليبـــي　　　لبريـــق الغور خفقـــا

كل ما في الحب عذب　　　من عذاب فيه يلقـــى

فالفنـــاء فيـــه حيـــاة　　　فافن إن ردت تبقـــى

---

(1)- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، ط1، مصر، القاهرة، 1426 هـ، 2005 م، ص 101، 102.

(2)- مالك المطلبي، الزمن النحوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، العدد 40، بيروت، 1986، ص82.

(3)- الديوان، ص 56، 57.

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات اشتمالها على مجموعة واسعة من الأفعال، منحتها مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة، وأوحت بسياق من الأحداث المتحركة المتتالية كما سيبينه الجدول الآتي:

الأفعـــــال	الماضية	المضارعة	الأمر	المجموع
عددهـــــا	05	11	02	18
النسبة المئوية	%27.77	%61.11	%11.11	%99.99

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي أن الشاعر قد ركز على الزمن الحاضر، لأن الحدث الصوفي يتجدد باستمرار، حيث إن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد أيضا. وذلك من خلال فعل الأمر الذي يفيد طلب تحقيق الفعل في المستقبل، وبهذا ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد خلافا للزمن البشري المحدود المتغير، فالأبيات إذا تكشف صراحة انفعال الشاعر، وتعقيد مشاعره وغموضها واستمرارها، أما الماضي فلم يلجأ إليه الشاعر هنا؛ إلا في مواطن محددة ليعبر من خلاله عن شوقه وحرقته، وأنه قد ذاب عشقا وحبا لمحبوبه، ليس فقط في هذه اللحظة، وإنما كان ذلك منذ زمن بعيد.

إلا أن الفعل الماضي يظل محدودا أمام اتساع المضارع وسطوته بدلالته على زمن أزلي سرمدي، يرغب الشاعر أن يحل فيه؛ متخلصا بذلك من الزمن الأرضي، فهو دائم الاتصال نحو الأعلى، يريد الوصول والفناء؛ لأن الفناء عنده هو الحياة والتجدد، كما عبر عن ذلك في البيت الأخير من هذا النص:[1]

فالفنـــــاء فيـــه حيـــاة ... فافـــــن إن ردت تبقـــــى

إنها ثنائية الفناء والبقاء عند الشاعر، كما يمكن توضيح ذلك من خلال هذه الترسيمة:

(العشق والصبابة) **دعوة إلى الفناء**

(البقاء)

الماضـــي **الحاضــر** **المستقبـل**

مركز محفز على الاستجابة للوصول

(1)- المصدر السابق، ص 57.

إذا فقد أبدى الشاعر حرصا فائقا على أن يوظف الزمن بالشكل الذي يعينه على بناء الدلالة، وتشكيلها، وجعلها مؤثرة كما هو الحال في هذه الأبيات:[(1)]

تجرد عن الأغيار بالقول و الفعل ولفق شتات الفرع بالجمع للأصـــل

و لا تلتفت أهلا و قل لهم أمكثوا فشرط اقتباس النار تركـــك للأهـــل

و طهر بيوت الله من كل صورة فما البيت إلا القلب إن كنت ذا عقل

بالزمن المستقبل كان استهلال الشاعر لهذه المقطوعة الشعرية، وبالزمن ذاته كان الختام، فالبداية كانت بفعلي الأمر (تجرد، لفق) ونحن نعلم أن الأمر في حقيقته طلب ودعوة توجه إلى المخاطب الذي إن كانت له تلبية واستجابة فإنها لن تكون إلا في زمن الاستقبال.

وقد وجه الشاعر الأمر للمخاطب من منطلق افتراض غفلته، وسهوه، وأن استجابته لتلك الدعوة قد تكون في المستقبل العاجل أو الآجل يقول في قصيدة أخرى:[(2)]

ومن كان يبغي السير للجانب الذي تقدس فليأت فليأخذه عنا

إذا هي دعوة من الششتري لكل مريديه ومحبيه، لكي يتبعوه في طريقته، ولكي ينتزع هذه الاستجابة المجسدة لمضمون دعوته استعان بالزمن الماضي، يقول:[(3)]

قد كساني لباس* سقـــم وذلـــة حـــب غيداء بالجمـــال مدلـــه*

سلبتنــــي و غيبتنــــــي عنــــي وغدا العقل من هواها مولـــه

سفكت في الهوى دمي ثم قالت يا طفيلي عشقتني، أنت أبلـــه

إن ترد و صلنا فموتك شـــرط لا ينال الوصال من فيه فضله

والزمن الماضي هنا جاء ليؤكد أن الشاعر قد استند في دعوته إلى تأمل سابق وتجربة ماضية، قد يقنع بها المخاطب، ويحفزه على الاستجابة لدعوته تلك، هذه الاستجابة التي وإن تحققت، فإنها ستفضي إلى مشهد مستقبلي متوقع معبر عنه من خلال الفعلين المضارعين الأول مسبوق بأداة الشرط "إن" في صدر البيت الأخير

---

(1)- المصدر السابق، ص57.
(2)- نفسه، ص 76.
(3)- نفسه، ص 57.
* لباس، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
* مدله: رجل مدله: إذا كان ساهي القلب ذاهب العقل وقال غير: رجل متله ومدله بمعنى واحد، لسان العرب، ج13.

والثاني مسبوق بأداة النفي "لا" في العجز من هذا البيت وهذان الفعلان هما "إن ترد" و"لا ينال".

فقد استعان الشاعر بالزمن الماضي، وما يختزنه من تجارب تحمل المخاطب على استشراف المستقبل، ثم استعان بالمستقبل وما يخبئه من آمال، للوصول، والفناء في المحبوب الأعلى، وذلك لحمل المخاطب على تقويم حاله في حاضره، تحقيقا للمبتغى والبقاء في الزمن المقبل، وبذلك يكون الشاعر قد سخر كلا من الماضي والمستقبل لخدمة الحاضر والحال.

2- تراكيب الجملة الإسمية:

جاءت الجملة الإسمية في القصيدة العمودية الصوفية للششتري على أنماط متعددة ومن ذلك الجملة الخبرية المثبتة، والجملة الخبرية المنفية، والجملة الإنشائية الطلبية، ولأن الاسم "يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث، وإعطائه لونا من الثبات"[1]. فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، ومن ذلك قوله في وصف الخمرة[2]:

هل لكم في شرب صهبا مزجت   فهي ما بين اصفرار واحمرار
ولها عرف إذا ما استنشقــت   أطربـــــت في دنها قبل انتشار

وقوله[3]:

يا صاح هل هذه شموس   تلوح للحي أم كــؤوس
مدامة كلما تجـــــــــلت   بأنوارها تسجد الشموس
قد زُوجت وهي للندامـــى   تُجلى كما تنجلي العروس
وعصرها كان في زمـــان   لا كرم فيه ولا غـــروس
قيل لها الراح وهي روح   تحيا بأنفاسها النفـــوس
سقاة كاساتها قيام فمـــا   لعشاقهـــا جلـــــــوس

تتوالى سلسلة من الأسماء في هذه الأبيات (صهبا، اصفرار، احمرار، عرف الصفاء، شموس، كؤوس، العروس، الراح، الروح، جلوس) وهي في معظمها عبارة

(1)- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص153.
(2)- الديوان، ص44، 45.
(3)- نفسه، ص 51، 52.

عن صفات أطلقها الشاعر على الموصوف وهي تكشف لنا عن أنماط مختلفة من الجمل، تعكس لنا رؤيته الخاصة التي تدفعه للاختيار العفوي لها.

أ- الجملة الخبرية المثبتة:

سأحرص في هذا المقام على إيراد الجمل الخبرية المثبتة التي عضدها الشاعر بمؤكدات متنوعة، حرصا منه على تثبيت المعنى وتقريره في الذهن، وتلكم هي فائدة التوكيد؛ لأن الأصل في إيراده "يكون المخاطب مترددا في الخبر، طالبا الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه، تقوية للحكم...أو أن يكون المخاطب منكرا للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتقدا خلافه، فيجب تأكيد الكلام، بمؤكد أو أكثر؛ على حسب حالة الإنكار قوة وضعفا".(1)

والششتري يأتي بصور عديدة للتوكيد في قصائده الشعرية من هذا الديوان؛ لتشير من قريب أو من بعيد إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض؛ لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد، بين جمهور الناس كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للوثوق مما يقوله أو يأتي به من باب مضاعفة المعنى، ليكون مقاربا لما يحس به أو يعيشه. (2)

ومن أبرز صور التوكيد عند الشاعر ما يأتي:

- الحروف المشبهة بالفعل "أكد" وهي إن، أن كأن.
- تكرار الألفاظ.

القصر بتنوع طرقه.

- القسم.
- حرف التحقيق "قد" الذي يسبق الفعل الماضي.
- أما الشرطية المفتوحة الهمزة المضعفة الميم التي تفيد أيضا التفصيل والتوكيد.
- "ما" الزائدة التي تلي "إذا" دائما.
- لام الابتداء التي قد ترد أيضا مزحلقة بعد "إن".
- حرف السين المقترن بالفعل المضارع.

---

(1)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية ط1، صيدا، بيروت، 1999م ، ص 57، 58

(2)- ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ، ص 121

ولإثبات ما سبق لنا أن نستأنس بهذه الشواهد التي ضمنها شاعرنا مجموعة من المؤكدات لصفة الثبوت في الجمل الخبرية كقوله: (1)

لأخلعــن عذارى فـــي محبتكــم	**بحولكم لا بحولـــي ولا حيلـــي**
و أترك الكون حتـــى لا أراه ولا	**أرى اللحـــوظ لتــــرك التـــرك**
الخلـــق خلقكـــم والأمر أمركـــم	**فأي شيء أنا لا كنت من طـــلل**
الحق قلت وما في الكون غيركم	**أعوذ بالله من علمي ومن عملي**
ما للحجاب مكان في وجودكـــم	**إلا بسر حروف انظر إلى الجبـــل**

إن هذه الأبيات في مجملها زاخرة بالمؤكدات حيث لا يكاد يخلو بيت من مؤكد أو اثنين، وقد تنوعت هذه المؤكدات بين لام التوكيد في صدر البيت الأول في لفظة (لأعذرنكم)، والتوكيد اللفظي في عجز البيت الأول (بحولكم، حولي)، وكذلك في البيت الثاني (أراه، أرى، لترك، الترك)، والبيت الثالث (الخلق، خلقكم، الأمر، أمركم)، إضافة إلى تكرار أداة النفي (لا)؛ بشكل لافت للانتباه في هذه الأبيات، وهو بذلك يريد تثبيت، وتأكيد حالته الوجدانية العميقة، والتي خصها من خلال أسلوب القصر في البيتين الرابع والخامس مستخدما إياه استخداما فنيا جيدا في التعبير عن مذهبه الصوفي، معتمدا على "ما النافية" و "غير الاستثنائية" في البيت الرابع، "وما النافية" و "إلا الاستثنائية" في البيت الخامس، وكأن الشاعر يحاول بذلك التدليل على حالات مختلفة يستشعرها، ولا تدل عليها الصيغ الإخبارية الصريحة، لذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

ومن الشواهد التي تضمنت أيضا مؤكدات لصفة الثبوت في الجمل الخبرية قول شاعرنا معبرا عن مذهبه في وحدة الوجود: (2)

كشف المحبوب عن قلبي الغطا	**وتجلـــى جهـــرة منـــــي إليــــي**
لم يشاهد حسنه غيـــري ولـــم	**يبق في الدير سوى المشهود في**
وجـــلا عنـــــي حجابـــا كنتــه	**وتلاشى الكون يـــا صـــاح لـــدي**
ورأى الأشيـــاء شيئـــا واحـــدا	**بل رأى الواحد وتـــرا دون شي**

(1)- الديوان، ص 63، 64.
(2)- نفسه، ص 80.

فالششتري في هذه الأبيات يبين فكره وعقيدته في وحدة الوجود، وهي الوحدة المطلقة؛ فما ثمة إلا الله، الله فقط، وعبر عن ذلك بأسلوب القصر مستخدما الأدوات الآتية:

" لم النافية" ←—— "غير الاستثنائية" في البيت الثاني.

و "لم النافية" ←—— "سوى الاستثنائية" في البيت نفسه.

و"ما النافية" ←—— "إلا الاستثنائية" في البيت الرابع، وأداة القصر "بل" في البيت الأخير.

فالشاعر بهذا أراد تثبيت وتأكيد الرؤية الحقيقية لهذا الكون، فبعد هذا الكشف الإلهي تجلى الكون واضحا أمام الشاعر، فلم ير سوى الحسن الإلهي، ولم يجد في الكون سواه، ولا تكون هذه الرؤية إلا لمن ترك العقل واعتمد على القلب، فإذا ما تحقق له ذلك وجد الأشياء كلها تمثلت شيئا واحدا بل رأى الواحد وترا دون شيء، إنه الله -جل جلاله-.

ومن الجمل الخبرية المثبتة المؤكدة أيضا ما جاء في قول شاعرنا: (1)

أيهـــا اللائـــم رفقـــا ... بالذي قد ذاب عشقـــا

لا يـــرد العتب صبـــا ... بل يزيد الصب شوقـــا

إن فـــي أذنيه وقـــرا ... فاتئـــذ لأن لا تشقـــى

فكل بيت من هذه الأبيات اشتمل على مؤكد أو أكثر، وتتمثل في ما يأتي:

- حرف التحقيق " قد" في عجز البيت الأول.

- "لا" النافية و "بل" الاستثنائية" في البيت الثاني كما تكررت فيه لفظة "الصب" مرتين.

- الحرفان المشبهان بالفعل "أكد" وهما "إن" في صدر البيت الثالث و "أن" في عجزه.

- أشير في الأخير إلى أنني قد أوردت بعض الشواهد عن الجمل الخبرية المثبتة والمؤكدة على سبيل المثال لا الحصر.

(1)- المصدر السابق، ص 56.

ب- الجملة الخبرية المنفية:

بقدر الششتري ما كان حريصا على تثبيت حقائق قد آمن بها واقتنع من خلال توظيفه للأنساق اللغوية التي تترجم قوة الدلالة عنده، كان حريصا أيضا على نفي وتفنيد ما قد يحمله المخاطب من قناعات وتصورات وتوجهات قد ارتسمت في ذهنه –ربما- جراء قصور منه، أو جراء تصور آخر يراه هو صوابا كما هو الحال عندما نزل طرابلس، فأخذ عنه أهلها علوما، ثم عرضوا عليه منصب القضاء، فأبى فاستحمقوه، ونسبوه للجنون، وذهب إلى السوق يغني: (1)

رضي المتيم في الهوى بجنونه	**خلـــوه يفنـــى عمـــره بفنونـــه**
لا تعذلوه فليس ينفـــع عذلكـــم	**ليس السلو عـــن الهوى من دينه**
قسما بمن ذكر العقيق من أجله	**قســم المحــب بحبــه ويمينــه**
مالي سواكم غير أنـــي تائـــب	**عــن فــاترات الحب أو تلوينـــه**
مالي إذا هتف الحمـــام بأيكـــة	**أبـــدا أحـــن لشجـــوه وشجونـــه**
وإذا البكاء بغيـــر دمـــع دأبـــه	**والصـــب يجـــري دمعه بعيونـــه**

بلغ عدد الجمل المنفية في هذه الأبيات أربعا، أما أدوات النفي التي تحقق بها انتفاء الدلالة في تلك الجمل فهي: " ليس، ما "، فقد جاءت لنسخ وإزالة أي صورة عند غيره، فهو يرد على الذين لاموه واتهموه بالجنون حين عرض عليه منصب القضاء وأبى، موضحا لهم أنه عاشق محب راض بهذا الجنون، طالبا منهم تركه وشأنه، معلنا حبه وعشقه للمحبوب الأعلى، فهو ينفي عن نفسه أن يبتعد عنها، أو أن يشغله شيء غيرها، وهو بذلك لا يعشق، ولا يحب سوى الذات العليا، ومن أجل ذلك ينهى ناظره عن الالتفات لأي محبوب آخر غيره.

والامتناع إذن يحمل دلالة الانتفاء، فالشاعر عندما قال في البيت الأخير: (2)

وإذا البكـــاء بغيـــر دمـــع دأبـــه	**والصـــب يجـــري دمعـــه بعيونـــه**

يكون قد أكد عدم إمكانية توليه هذا المنصب وبذلك يجدد تأكيده لحتمية العشق والصبابة، وتنمية الارتقاء، والوصول، وهذا ما نجده أيضا في قوله: (3)

مـــا قلـــت للقلـــب أيـــن حبـــي	**إلا وقـــــال الضميـــر هـــا هـــــو**

---

(1)- المصدر السابق، ص 77.
(2)- نفسه، ص 77.
(3)- نفسه، ص 79.

فالقلب هو السبيل الذي يصل بالعارف المحقق إلى الاتحاد والفناء، والعارف الحقيقي هو الذي يستعمل قلبه لا عقله، والجنة ليست غاية المتصوفة، ولا هي أملهم بل أملهم الأعظم هو الظفر بالنظر إلى وجهه الكريم، وهذا ما يؤكده الششتري في قوله: (1)

أرى طالبا منا الزيادة لا الحسنى — بفكر رمى سهما فعدى به عدنـــا
ولم نلف كنه الكـــون إلا توهمـــا — وليس بشيء ثابت هكذا ألفينــــــا
وقل ليس لي في غير ذاتك مطلب — فلا صورة تجلى ولا طرفة تجنى
وسر نحو أعلام اليميــن فإنهـــا — سبيل بها يمن فلا تترك اليمنـــى

هي دعوة من الششتري لكل مريديه للظفر بهذا الفوز العظيم، فليست الجنة مبتغاهم كشأن هؤلاء النساك الذين يسعون وراء التمتع بنعيم الجنة، ويريدون التلذذ بما أعد الله لهم جزاء على ما بذلوه من عبادات وطاعات في الدنيا، وهذا هو الفرق بين المتصوفة والنساك، فالشاعر في هذه الأبيات وظف أداة النفي "لا" في لفظة "الحسنى" التي تعني الجنة؛ فهو لا يطلب الجنة ولكنه يطلب رؤية وجه الله الكريم ن وهي الزيادة وهنا يستلهم الششتري هذه المعاني من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **لِّلَّذِينَ أَحْسَنُواْ الْحُسْنَى وَزِيَادَةٌ وَلاَ يَرْهَقُ وُجُوهَهُمْ قَتَرٌ وَلاَ ذِلَّةٌ أُوْلَـئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** ﴾.(2)

وقد فسر العلماء هذه الآية بأن أصحاب الجنة يفوزون بالنعيم المقيم الخالد في الجنة وهذا جزاء الإحسان، أما الزيادة فهي تجلي الله تعالى لهم في الجنة، فيرونه ويسعدون برؤية وجهه الكريم، وقد استقى الششتري هذا المعنى القرآني، ووظفه بما يلائم تجربته الصوفية حيث إن للصوفية مجاهدات وسلوكات يهدفون بها إلى رؤية الله تعالى، فهم لا يطمعون في جنة، ولا يخافون من نار وإنما هم يحبون الله تعالى من أجل أنه الله وغايتهم هو اللقاء بهذا المحبوب، والسعادة العظمى عندهم برؤيته حين يتجلى لهم. (3)

---

(1)- المصدر السابق، ص 72، 73.
(2)- يونس ، الآية 26.
(3)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 203.

ولا بأس أن نختتم هذا الجانب من الدراسة بإيراد هذه الأبيات التي نظمها الششتري في مناجاته، ومناداته للذات العليا، وقد حفلت بالجمل الخبرية المنفية: (1)

يـــا حاضرا فـــي فـــؤادي بالفكـــر فيكـــم أطيـــــب
إن لم يزر شخص عينـــي فالقلـــب عنـــدي ينـــوب
ما غبـــت لكـــن جسمـــي مـــــن النحـــول يـــذوب
فلـــــم يجدنـــي عــــذول ولا رآنـــــــي رقيـــــب
ولـــو درى الدهـــر عنـــي جـــاءت إلـــي شعـــــوب
لـــم يبـــق غيـــر غـــرام فسلـــه عنـــــي يجيـــب

ونشير مع نهاية هذا العنصر أن عدد الجمل المنفية في قصائد الششتري هو عدد قليل قياسا مع الجمل المثبتة وهو أمر طبيعي، لا يستدعي التساؤل؛ لأن المثبت يمثل الحقيقة المتجذرة في كينونة الحياة، بينما المنفي يمثل الحقيقة الطارئة الوافدة التي تحيل بعض الحقائق المثبتة سلفا إلى حقائق ظرفية وهي تنتفي لاحقا.

ج- الجملة الإنشائية الطلبية:

الإنشاء: هو ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه، ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وهو قسمان: الإنشاء الطلبي وغير الطلبي.

الإنشاء الطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه: التمني، والاستفهام، والأمر والنهي والنداء. (2)

وقد تنوع هذا القسم من الإنشاء في القصائد الصوفية للششتري؛ كما تنوعت أغراضه البلاغية وفق ما يقتضيه سياق الكلام، وقرائن الأحوال، وما تقتضيه أيضا خصوصية التجربة الشعرية، في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الفنية، ومن الجمل الإنشائية الطلبية الواردة عند الشاعر:

(1)- الديوان، ص 35.
(2)- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1999، ص 57.

*** جملة الأمر:**

الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب، وإذا كان حقيقيا؛ فإنه يكون على سبيل الاستعلاء والإلزام، أما إذا تخلف أحدهما أو كلاهما؛ فإن الأمر يخرج عن معناه الحقيقي، ويكون أمرا بلاغيا. (1)

والأمر في أصله كما يقول تمام حسان: هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، وهو نقيض النهي، ويدل على المستقبل، لأنه يطلب به الفعل فيما لم يقع وفعل الأمر عند القدامى المستقبل، إلا أنه عند بعض المحدثين الحال أو الاستقبال. (2)

و استخدم الششتري أسلوب الأمر في غير معناه الحقيقي، وخرج به إلى معان أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام، وقرائن الأحوال ومن هذه المعاني: تقديم النصائح والإرشادات للمريدين، والراغبين في سلوك طريق التصوف عبر قصائده الشعرية كما هو الحال في هذه الأبيات: (3)

مل بنا يا سعد وانزل بالحجون	**هــذه الأعــلام تبــدوا للعيـــون**
والتفت غربيهــا كيمــا تــرى	**نار من تهواه بالشعــب اليميـــن**
قرب النفــس ولا تبخــل بهــا	**إن أردت الشرب من عين اليقيـن**
هم بحرف العين واعشق أهله	**تعلم المعنى مــن الســر المصون**
جــرر الذيــل ولا تلــو علــى	**ذل هذا الكون واصبر للمجـــون**

سيطرت بنية الأمر على تراكيب هذه الأبيات، فأصبحت هي الوحدة الأساسية فيها، دون وجود أية أبنية أخرى تنازعها الوجود، فالأمر لما تصدر البيت ارتكزت عليه بقية الدوال في البيت ذاته، و في بعض الأبيات التي تليه.

وبما أن الفعل "مل" هو فعل أمر، فلابد أن تكون دلالته الزمانية للاستقبال؛ لأنه يدعو كل مريديه إلى السير في هذا الطريق، طريق العارفين المحققين، الذي يوصلهم إلى الشرب من عين اليقين، أما "سعد" -ولعله- يرمز إلى كل من يريد السعادة الحقيقية التي تكمن في الوصول.

(1)- ينظر: المرجع السابق، ص 58.
(2)- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 250
(3)- الديوان، ص 68.

والشاعر في هذه الأبيات قد رتب أفعال الأمر بحسب الغرض الذي يسعى من أجله، فبعد الميل والنزول، والالتفات، والسير نحو اليمين لرؤية المحبوب الأعلى، فلابد من القرب والشرب من عين اليقين، وبالتالي يكون الهيام بعد الشرب ويتحقق الوصل،وهذا من خلال الأفعال التالية: (مل، انزل، التفت، قرب، هم، جرر).

إضافة إلى استخدامه في هذه الأبيات صيغة النهي، وهي الوجه الآخر للأمر من خلال الأفعال (لا تطفئ، لا تبخل، لا تلو)؛ فالشاعر بهذا راغب في الوصل، متشوق إليه، متعلق بمن أحب، دائم الاتصال نحو الأعلى يرقب المشاهدة والمكاشفة، وصيغة الأمر هنا تحمل معنى الدعوة إلى هذا الوصل.

لقد أجاد الششتري في استخدام الأمر بمعان متنوعة منها النصح والإرشاد والالتماس والرجاء- كما قلنا سابقا- ومن ذلك هذه القصيدة التي بناها بناء لغويا على أسلوب الأمر: (1)

أنـــخ الركائـــب فـــي فناء الـــدار ... وانزل بساحتها نزول الجار
يا صاح روحهن من نصب السرى ... واعلم بأنك ما بقيت لســـار
وانظر إلى المغنى الذي يبدو لنـــا ... ب الرقمتين عن يمين النـــار
....
فاضرب عن الأسفار قد نلت المنى ... وبلغت دير القـــس بالأسفـــار
واشرب من الراح الذي يقرى بـــه ... للوارد الصادي علـــى المزمار
واسع إلى الألحان واخلع عندهـــا ... تهتز من طرب إلـــى الأوتـــار
وادخـــل مع الندمان فـــي آدابهـــم ... واحفظ على الكتمان للأســـرار
واخلع عذارك في هواهـــم دائمـــا ... أو ما تراني قد خلعت عـــذارى

فقد تكرر فعل الأمر في هذه الأبيات أحد عشرة مرة من خلال الأفعال الآتية (أنخ، انزل، روحهن، أعلم، انظر، اشرب، واسع، ادخل، احفظ، اخلع)، وكلها أفعال أمر دلالتها الزمانية الاستجابة في المستقبل.

فالخطاب موجه للسالكين الراغبين في شق طريق التصوف، مستخدما في ذلك الرموز كوسيلة للتعبير عن معانيه المختلفة، كالسفر، والسياحة في الأرض التي يلتزم

---
(1)- المصدر السابق، ص 39.

بها الصوفي عادة، والإشارة إلى نار موسى، القصة الموسوية، وقصة خلع النعلين التي نجدها مكررة في شعره كثيرا؛ حيث استلهمها من القرآن الكريم في سورة طه من قول الله تعالى: ﴿**وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ، إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**﴾(1).

إضافة إلى الدير(*) الذي هو الكون عند الششتري، والخمرة الصوفية التي على إثرها يحدث للمريد ما يرغب من تجليات إلهية، والذي أشار إليه بخلع العذار.

بهذا فالششتري يوضح الشروط التي يجب على المريد الالتزام بها كي يصل إلى المقام الأعلى والاتجاه إلى الحق اتجاها ينتهي إلى الفناء فيه ثم البقاء به. يقول الششتري في هذه القصيدة التي أثارت هجوما عنيفا عليه مما دعا النابلسي إلى التعليق عليها في رسالته "رد المفتري في الطعن على الششتري"* ومطلعها(2).

تأدب بباب الدير واخلع به النعلا — وسلم على الرهبان واحطط بهم رحلا

وعظّم به القسيس إن شئت حظوة — وكبّر به الشماس إن شئت أن تعــلا

*** - جملـــة النـــداء:**

النداء: "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف- من حروف النداء، يحل الفعل المضارع "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام.

وأدوات النداء ثمانية هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا، أما الهمزة و"أي" فينادى بهما للقريب، أما بقية حروف النداء فينادى بها البعيد. (3)

وجملة النداء من الجمل التي تكررت في قصائد الششتري، وقد وردت في حدود ثمانية وعشرين (28 موضعا)، واستخدم فيها الشاعر عددا من الأدوات التي يتوصل بها إلى النداء (يا، أيها، أيا، الهمزة) كما استخدم الأفعال الدالة على النداء مثل: دعا، نادى.

---

(1)- سورة طه ، الآيتان 09، 10.

(*) الدير: أو وصف الأديرة، وصفها الشعراء قديما، وهي عند الششتري رمزصوفي يعنى به الكون ،وخليفة الدير هو الإنسان الكلي ؛ مظهر التجلي ومسرحه ، ينظر الديوان، ص40

(*) مخطوط بمكتبة البلدية الإسكندرية، نمرة 503.

(2)- الديوان، ص 59.

(3)- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ص66.

أما صاحب الخطاب في هذه المواطن كلها، فهو الششتري، وهذا يعكس لنا التجربة الذاتية التي يعبر عنها، إذ لا يبنى شخصيات أخرى في شعره، ليأتي الخطاب أو النداء على ألسنتها إذا فالصوت واحد، هو صوت ذاتي لشاعرنا في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه.

أما الطرف الثاني لتركيب النداء أو المنادى، فإما أن يكون الذات العليا، أو ذات الشاعر، وإما أن يكون موجها للراغبين في سلوك طريق العارفين المحققين.

هكذا استطاع الششتري أن يتخذ من الشعر سبيلا تعبيريا عن صلته بالذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها من جهة، وبين أقرانه وأصحابه من مريديه الذين يدعوهم إلى إتباعه والكف عن لومه.

وأحيانا يكون حوارا مع ذاته وغالبا ما يخاطب قلبه، فحديث القلب له أهمية كبيرة عند الصوفي؛ لأنه يدل على مقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الظواهر المحيطة به، مما يضفي على شعره الطبيعة الوجدانية والانفعالية على الرغم مما يحمله من جانب فكري متصل بالتجربة الصوفية لديه.

وغالبا ما يأتي النداء عند شاعرنا تعبيرا عن الضعف الإنساني وعن معاني الالتماس والرجاء والألم والتوجع، ودوام التشكي، وبث الحزن، فضلا عن إبراز العلاقة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي، في تعلقها بالذات العليا، ونشدانها الاقتراب من أسرارها المستحيلة، مستخدما الرمز كأحد أساليب الذكر الصوفي.

ومن شواهد ذلك قول الششتري: [1]

يــا حاضــرا فــي فـــؤادي　　　بالفكـــر فيكـــم أطيـــب

وقوله: [2]

يــا مــن همــو للجميل أهــل　　　إن لــم يمنــوا فيــا شقائــي

وقوله أيضا: [3]

يــا ساقــي القوم مــن شــذاه　　　الكــل لمــا سقيــت تاهـــوا

عاتبوه و بالسكر فيــك طابــوا　　　وصرحــوا بالـهــوى وفاهــوا

---

(1)- الديوان ، ص 35

(2)- نفسه، ص 33.

(3)- نفسه، ص 79.

وقوله[1]:

ركبت بسر الله في بحر عشقكم فيارب سلم أنت نعم المسلـــــم

وقوله[2]:

جرحتم فؤادي بالقطيعة والجفا فيا ليتكم داويتم ما قطعتـــــم

وقوله[3]:

صب على عهدكم مقيــــــم يا من بكــم مثلـــــه يهيــم

لقد استخدم الشاعر النداء في هذه الأبيات، بالأداة "يا" والتي تفيد النداء للبعيد "وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة؛ فإن النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد، بعدا حقيقيا كامنا في علوه سبحانه؛ لكنه من ناحية أخرى تعبير عن القرب المنشود، عندما يحاول العبد اختصار المسافة، لذلك يتحول إلى وجه آخر، ليصبح نداء للقريب قربا حقيقيا كامنا في رحمة الله بعباده"[4]؛ فالله حاضر ضمن الطبيعة الخاصة للتجربة الصوفية لدى الششتري حاضر في قلبه وفكره بل وكيانه كله.

هذا عن النداء الخاص بالذات العليا، أما النوع الثاني من النداء والمتمثل في خطابه لذاته، فمن شواهده قوله: [5]

انظر للفظ أنا يا مغرمـــا فيـــه من حيث نظرتنـــا لعــل تدريـــه

وقوله أيضا: [6]

لا تلتفـــت بـــالله يـــا ناظـــري لأهيــف كالغصـــــن الناضــــر

ما السرب و البـــان وما لعلــــع ما الخيف ماظبي بنـــي عامــــر

يا قلب واصرف عنك وهم النقا وخل عن سرب حمـــى حاجـــر

وقوله[7]:

سفكت في الهوى دمي ثم قالت يا طفيلي عشقتني؟ أنت أبله

الشاعر في هذه الأبيات يتجه بالنداء للأنا، لا للآخر، كي يجعل من نفسه هو المنادي والمنادى في الآن ذاته، وهذا تأكيد، رغبة منه في أن يستثني نفسه من زمرة

(1)- المصدر السابق، ص 66.
(2)- نفسه، ص 66.
(3)- نفسه، ص 67.
(4)- أماني سليمان داود، الصوفية والأسلوبية، ، ص 142.
(5)- الديوان، ص 80.
(6)- نفسه، ص480
(7)- نفسه، ص57.

من يتجاهلون هذه الحقيقة، حقيقة العشق الرباني ويتغافلون عنها منغمسين، ومتشبثين بترابية الحياة، لذلك يبدوا أن الشاعر حريص على تجديد التنبيه للذات من خلال النداء حتى يجعل من تلك الحقيقة دائمة المثول والحضور في ذهنه ووجدانه وسلوكه.

وجملة النداء عموما لدى الشاعر تكاد تكون مقتصرة على مقاصد الوعظ والإرشاد الذي يستند على حقيقته للحب والعشق الرباني، سواء أكان النداء موجها للذات الصوفية للشاعر، أو موجها للآخر، المتمثل في مريديه، ما عدا النداء الذي خصه للذات العليا؛ حيث نلمس فيه الرجاء والالتماس والتوجع.

ومن شواهد جملة النداء الذي خصه لنداء الآخر قوله: [1]

يا صاح هل هذه شمــوس   تلــوح للحـــي أم كــؤوس
مدامـــة كلمـــا تجــــلت   بأنوارها تسجد الشمــوس

وقوله: [2]

أيهـــا اللائـــم رفقـــا   بـــالذي قــد ذاب عشقـــا

وقوله: [3]

مل بنا يا سعد وانزل بالحجون   هذه الأعلام تبــدو للعيــون

وقوله أيضا: [4]

أنا إن مت في هواكم قتيــلا   بدموعي بحقكم غسلوني
ثم نادوا: الصلاة- هذا محب   مات بين لوعة وشجون

لقد نوع الشاعر أدوات النداء في هذه الأبيات (يا، أيها، نادوا)، والنداء في جميعها كان موجها إلى السالكين المريدين، بحيث نلمس فيه تحببا وتلطفا أوحى به المنادى الذي يريد الشاعر انتباهه، باعتباره عنصرا فعالا في هذه الحياة ومن ثم له إمكانية استقبال، وتفهم محتوى النداء وعليه يمكننا القول:

إن النداء الذي وجهه الشاعر للمريدين كان يرمي إلى تقديم شاهد ملموس يؤكد حقيقة ما ألم به من حب ولوعة وشوق، للوصول إلى الذات العليا؛ إلى الفناء حيث البقاء، فالمنادى هنا لا يُنتظَر منه تلقى النداء، إنما المراد أن يكون صدى لصوت

---

(1)- المصدر السابق، ص51.
(2)- نفسه، ص 56.
(3)- نفسه، ص 68.
(4)- نفسه، ص 78.

الحقيقة التي أجهر بها الشاعر، وهو يتحرق حبا وعشقا للذات العليا، مقرا مذعنا بهذه الحقيقة.

وعلى العموم فإن الجمل الطلبية في قصائد الششتري الصوفية لم تقتصر على الأمر والنداء فحسب، بل تجاوزتها إلى الاستفهام والنهي والتمني، كما سيأتي بيانه في الجدول الآتي:

الأمر	النداء	الاستفهام	النهي	التمني
86	36	32	15	10

ثانيــا: فـــي الموشحـــات

1- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير أحد أساليب اللغة العربية، وهو دلالة على التمكن من الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى(1) ولهذا يعد التقديم والتأخير من أهم الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار النظري الثابت للغة لتحقيق أهدافها، كما يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية والشعورية للشاعر؛ لأن أي تغيير في حركة الصياغة يتبعه حتما تغيير في الرؤية والفكرة التي تجسده.

وللتقديم والتأخير في موشحات الششتري، صور متعددة منها تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، أو تقديم الجار والمجرور على الفاعل، وقد يكون تقديم الخبر اعلى المبتدأ، أو الفصل بين الفعل وفاعله بتقديم الجار والمجرور، وأحيانا الفصل بين الفعل والمفعول به بتقديم الجار والمجرور، ومن أمثلة ذلك قوله في هذا الدور من الموشح:(2)

أنا مذ غاب رقيبـــي زال عنـــي العنـــا

وتجلـــــى حبيبـــــي وبلغـــــت المنـــى

فقد فصل الششتري في الشطر الأول من الدور بين المبتدأ(أنا) وخبره الجملة الفعلية (زال عني العنا) بالظرف (مذ غاب رقيبي)، أما الشطر الثاني فقد فصل بين الفعل والمفعول بتقديم شبه الجملة في قوله (زال عني العنا)، وذلك لإفادة التخصيص والتحديد والقصر أيضا؛ لأن الشاعر يتحدث عن حاله وما أصابه من قرب ونشوة لتجلي المحبوب لديه، فقد زال عنه الحزن وبلغ المنى وانكشف عنه الحجاب بعد الغياب، والغياب عند الصوفية هو "بداية السلوك العملي الذي ينجذب فيه المريد إراديا أو المراد لا إراديا، انجذابا حتميا نحو الحق"(3) ؛ وهذا السلوك لا يتحقق لعامة الناس إنما يخص أشخاصا دون غيرهم، وشاعرنا من خاصة هؤلاء الناس، وهذا ما نجده أيضا في قوله(4):

---

(1)- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 71.
(2)- الديوان، ص 103.
(3)- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 32.
(4)- الديوان، ص139.

شربت منها جرعتي وهمت فيك يا ذا الجلال
وانجلت لي جلوتي ولا رأيت إلا الكمـــــال

كما قدم شبه الجملة على الفعل والفاعل في هذا القفل من الموشح: [1]

في الســوى فنيــت في الســوى فنيــت
إن هربت من وهموا للوجــــود بقـــــيت

فالشاعر بهذا التقديم والتأخير يريد توضيح حالته، وما ألم به من وصل وفناء في المحبوب الأعلى، وهنا تقديم عناية واهتمام لأن المقام يستدعي ذلك، فالشاعر يهمه الوصول إلى الذات العليا، والفناء فيها؛ لأن الفناء عند الصوفية هو بقاء، ومن تعريفات "الفناء" ما ورد في الرسالة القشيرية "سقوط الأوصاف المذمومة وبروز الأوصاف المحمودة، فمن فنى عن أوصافه الذميمة ظهرت عليه الصفات المحمودة"[2]؛ لذلك نجد أن الشاعر تحفه السعادة من كل الجوانب؛ لأن ما يصبو إليه قد تحقق بالفناء.

ويقول في موضع آخر[3]:

في طيها سر يســــــود في ذوقها فهم الوجـــــود
في خمرها بانت شهــود ما في الوجود غيرك شــــى
في حضرتي تعطي الكمال مطلعـــــــــا لكـــــل شــــى
في حضرتي اخترتوا لـــك إيــــــاك تعـــــدى عنه شــــى

ويقول[4]:

عن الحب صدرنا قبل بدء الباديـــــــــات
وبالوجد خلــــعنا من الهوى ثوب الصفات
وبالزهد عرفــنـــا في تصاريــــــف الذوات

ومن الظواهر الأسلوبية أيضا في موشحات الششتري تقديم الجار والمجرور الفعل والفاعل، و كذا الفعل و الفاعل كقوله في هذا القفل: [5]

وحين ألقى الألـــواح بالمكتـــوم بـــاح
دارت عليك الأقـــداح بـــــــروح و راح

(1)- المصدر السابق، ص 107

(2)- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف زريق، وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الخير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1413 هـ، 1993 م، ص 67.

(3)- الديوان، ص201.

(4)- نفسه، 321.

(5)- نفسه، ص121.

حيث قدم الشاعر في البيت الأول الجار والمجرور(بالمكتوم) على الفعل والفاعل(باح) وفي البيت الثاني قدم الجار و المجرور (عليك) على الفاعل (الأقداح) وذلك طلبا للقافية التي أرصد لها (باح) فيجعلها مقطعا ينتهي به كل مقطع من هذا القفل، كما قدم الظرف (حين) على الفعل والفاعل في الشطر الأول من القفل والجار والمجرور (بالمكتوم)؛ لأن الشاعر لا يهمه من كل ذلك سوى تبيان صفات الخمرة والعناية الشديدة بمتعلقاتها من سكر، وانتشاء كما قلنا سابقا، فهي ترمز إلى التجليات الربانية كما ركزّ على فكرة كتمان الأسرار التي تكثر في شعر المتصوفة عموما وشاعرنا على وجه الخصوص، حيث يبرز أهمية السر الذي كان يحاول إخفاءه والذي كشف عنه، وباح به في هذا القفل .

وفي موضع آخر يستخدم الششتري التقديم والتأخير، يقول: (1)

للحق صبح قد أسفر بمـــــن تبصـــــر
أبحث وكن ممن بعثر فأنـــــت أكبـــــر

حيث قدم الخبر (للحق) كونه جار ومجرور على المبتدأ (صبح) الذى جاء نكرة أيضا، وذلك لتأكيد المعنى الذي يريده الشاعر، فهو يعبر عن وحدة الوجود، الحق الواحد المطلق الذي الكل وجد به، فليتبصروا، ليروا هذه الحقيقة.

كما يستخدم الششتري التقديم والتأخير المتمثل في تقدم المفعول به على الفعل والفاعل في هذا الشاهد: (2)

ومع ذا كل المحب حاضر يخضع لذل الهوى وينعــش
مستحضرا آيات السراير مستأنس السير وهو يوحش

حيث قدم الشاعر هنا المفعول به (لذل الهوى) على الفعل والفاعل (ينعش) المعطوف على الفعل المضارع (يخضع) وهذا تأكيد منه على ما ألم به من لوعة الحب والشوق للوصول إلى المحبوب الأعلى، وقد قهره هذا الحب وأذله الهوى، وبالرغم من هذه الوحشة إلا أنه يستأنس بهذه الأسرار الربانية، وينعش بهذا الجو النوراني، حيث

(1)- المصدر السابق، ص 137
(2)- نفسه، ص 176.

يستشعر كل آيات الحسن، والجمال الرباني، وهذا لا يتأتى إلا للعارفين المحبين، فالنور الإلهي يبدو ويلوح لمن أدرك هذه الحقيقة، وهذا ما نجده أيضا في قوله(1):

وبالوجد خلـــعنا من الهوى ثوب الصفات

ومن التقديم والـــتأخير تقديم الصفة على الموصوف لإبرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء وخاصة إذا ما تعلق الأمر بوصف الرسول –صلى الله عليه وسلم-

يقول(2):

أفضل من مشى على الأرض سيدنا محمد

وقوله أيضا(3):

هو الهداية يُهتـــــدى و هــ شفيعنا غـــــــدا

بحبه نبقى كذا دايـــــم سكــــــران هايـــــــم

بدر بدا سرا وإعلان شمس المعاني

نبي كريم مكي وعدناني حسنوا سباني

....

ارم العدى كي تُفتـــدى وتكن عتيق لمحمــــــــــد

وعلى هذا النحو يكون استخدام الششتري للتقديم والتأخير كظاهرة أسلوبية مؤثرة في دلالات معانيه ، كما تكشف عن قدرته وبراعته اللغوية أيضا.

2- الحـــــذف:

الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية، لا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل، ويكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد، بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس، بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية(4)، وقد جاء في قول الجرجاني أن الحذف "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى

(1)- المصدر السابق، ص 321.
(2)- نفسه، ص 356.
(3)- نفسه، ص 269، 270.
(4)- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 302، 303.

به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم بيانا إذا لم تبن".(1)

وإن الدارس ليستطيع أن يتبين بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف أو الاستفهام الذي يقوم عادة على السؤال والجواب أو النداء أو الدعاء...إلخ.

ويرى محمد الهادي الطرابلسي أن هناك نوعا ثانيا للحذف وهو الذي يقتضيه التدقيق المعنوي أو الذي يولده الخطأ النحوي إيفاء بحق الوزن في الشعر، وغير ذلك من المقتضيات الصوتية الجمالية، وهذا النوع إذا عوضه الذكر استقام الكلام نحويا أكثر وربما زال معه الخطأ، ولم يتغير به معنى. (2)

وسأحاول أن اعتمد هذا النوع من الحذف في دراستي لتراكيب الموشحات الصوفية عند الششتري.

والمحذوفات كما وردت عند الطرابلسي محركات أو واصلات، ونعني بمحركات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية، ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات. (3)

- حذف المحركات:

حذف المحركات متنوع في موشحات الششتري، ولكني سأحاول أن أقتصر في دراستي على أبرز مظاهره، وأكثرها تواترا، من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء، وأبرزها حذف المسند إليه في الجملة الإسمية وحذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية.

- حذف المسند إليه في الجملة الإسمية:

يعمد الششتري إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة وهذا ما يوضحه هذا المقطع من الموشح: (4)

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 1422ه، 2001م، ص 149.
(2)- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص303.
(3)- نفسه، ص 303، 304.
(4)- نفسه،359

خير من نشـــا من أحمر وأبيض وأســـود
البـــدر الإمـــام مصبـــــاح الظـــــلام

فكل مطلع في هذه الأبيات وقع مسندا لمسند إليه محذوف يدل عليه السياق تقديره الضمير المنفصل (هو) الذي يعود على الرسول الأعظم– صلى الله عليه وسلم- الشيء نفسه نجده في مقطع آخر من موشح آخر يقول: (1)

قبـــرر الحبيـــب مســـك وطبيـــب شهـــد يطيـــب
الهاشمي الحاتمي ذو المعجزات الواضحـــــات البينـــات

فالحذف إذا من أساليب التأليف في الكلام دون التحليل يخرج الشاعر من مجرد التقرير والإخبار إلى التحريك والإيحاء، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والشاعر أنطق إذا لم ينطق.

كما نجد الحذف في مقام آخر اقتتضه طبيعة الكلام، كأسلوب الحوار، يقول: (2)

كلما قلت: بقربي تنطفي نيران قلبي

والمحذوف فيه مسند إليه من نوع (هذا) بقربي أو (هو) بقربي. وقوله أيضا: (3)

فقال له: اركب الجاريه لتشرب من عينها الجاريه

والمحذوف فيه (هذه) الجارية.

- حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية:

شاع في موشحات الششتري حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية ومن أمثلة ذلك قوله: (4)

حبا وشوقا للمليك العادل إلى الحبيب جعلوا مرامهم

فقوله "حبا" مفعول، مطلق عامله معاملة المفعول به المحذوف تقديره (أكن أو أتوق)، وكذلك بالنسبة للفظة "شوقا" والتقدير (أتشوق أو أحمل).

وكذلك قوله: (5)

مولـــى المواليـــي هـــ يعلـــم حالـــي

---

(1)- الديوان، ص 383.
(2)- نفسه، ص 360
(3)- نفسه، ص 336.
(4)- نفسه، ص 227.
(5)- نفسه، ص 366.

عطفـــا بحالــــــي بالوصال أوفى لي

والشاهد هنا (عطفا) والتقدير (أعطف عطفا).

ومن الحذف أيضا قول الششتري: (1)

خمرا صافي فـــي زلال ليس هـــ من سكر به غنى

والشاهد (خمرا) والتقدير (أشرب خمرا).

- حـــذف الواصـــلات:

حذف حرف الجر:

مما وجدته في موشحات الششتري حذف حرف الجر المتعدي به الفعل ومن أمثلة ذلك قوله في هذا المطلع من الموشح: (2)

طابـــت أوقاتـــي وانجمع شملي بذاتـــي وإنـــي مطبـــوع
هات كاسي هات طابت أوقاتي بلذاتـــي وصل من نهوى
نغتنـــم ساعـــات طابت أوقات المسرات نمزج القهـــــوه

فالشاعر هنا قد استغنى عن الجار والمجرور في قوله: (طابت لي أوقاتي) (هات لي كاسي)، (طابت لي أوقاتي بلذاتي)، (نغتنم لنا ساعات)، (طابت لنا أوقات المسرات)، (نمزج لنا القهوة) وهذا حفاظا منه على الوزن وعلى جمالية القافية –وربما- تجنبا للثقل وهذا ما نجده أيضا في قوله: (3)

دعنـــي يـــا سالـــي لـــو ذقـــت سلسالـــي
عرفـــــــت حالـــي والـــــــذي في بالـــي
لو ذقت كاســـــــي في الهوى يا صـــــاح
تلبـــس لباســـــي وتـــــــرى مصبـــــاح
....
يريــــك عجايـــــب ويزيــــــن أشكالـــــك
وترى المراتـــــب إن ردت تجـــــــلالك

والتقدير: (من سلسالي)، (من عجايب)، (لك أشكالك)، (من المراتب)، (من كاسي)، (من لباسي).

---

(1)- المصدر السابق، ص 368.
(2)- نفسه، ص 355، 356.
(3)- نفسه، ص 365.

*** حذف حرف النداء:**

إن حذف حرف النداء أسلوب شائع في موشحات الششتري، وهذا الحذف عادة ما يكون في مطلع الموشح: (1)

قلبي هــ ليلى وليلى هــ المنى تسقيني خمري
كعبة الحسين هي الجذب بنـــا ربــة الخــــدر

وقوله: (2)

صـــاح هــذى الأســـرار قد اشعلت في الحشا مني النار

وقوله: (3)

ليلى المنا تجلى فمــــن لهــا
نظر وقلبوا أخلى ولـهـــا بهــا

وقوله(4):

مذهبي دني لائمي دعني الهوى فني

وقوله(5):

خير هادي للرشاد حضرة الفتاح
به أنادي في العباد من غدا أو راح

وقوله(6):

شمس ذاتي هــ تطلع تحي كل الرفات

فقلب الشاعر معلق، مشدود نحو الأعلى، في مناجاة ومناداة دائمة للوصول فتراه يستعين برموز مختلفة، للتعبير عن خلجات نفسه، وما يكابده من حرقة البعد والشوق للحبيب الأعلى؛ فليلى هي المنى، والمنى ليلى، والقلب ليلى، وقد حذف حرف النداء؛ لأن نداءه خفي متأجج عميق ضمني.

(1)- المصدر السابق، ص 167.
(2)- نفسه، ص 133.
(3)- نفسه، ص 233.
(4)- نفسه، ص 327.
(5)- نفسه، ص 323.
(6)- نفسه، ص 116.

-حذف أداتي الاستفهام والنفي:

ومن محذوفات الشاعر أداة النفي بداعي الوزن أو في مقام العطف كقوله: [1]

لس لذاتـــي حـــد ولا ليها شبيهـــا

ولا وجـــد وفقـــد ولا وقت وجيها

بينما المنتظر قوله (ولا وجد ولا فقد) لاسيما أن عطف تركيب منفي على آخر مثله كهذا يقتضي الحكم نفسه.

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام والنفي في آن واحد في مثل هذا التركيب: [2]

حب رسول الله ديني لـــم لا وقـــد جـــلا

غياهـــب الشـــك باليقيـــــــــن

ومن المنتظر أن نقول (أليس حب رسول الله ديني).

ومما حذف فيه أداة النفي فقط قوله: [3]

اسمه في القديم من قبل أن يكون ماء ولا طين ولا كان إمام ولا كان إنس ولا شياطين

حيث يقتضي أن يقول (لا ماء).

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام فقط كقوله: [4]

تطلـــب الفـــرد في الوجود وتتعدد ثـــم لـــس تجـــد

والفرد على التمييز ينبنـــــــي حقيـــــــق

إلى أن يقول: [5]

تهـــدى مـــن قصـــد إلـــى رؤية الباري الفـــرد الصمـــد

حيث يقتضي رفع الالتباس إعادة إظهار أداة الاستفهام "كيف" قبل الفعل (تطلب) و(تهدى).

وعلى العموم فإن الحذف عملية عزل تهمنا فيها العناصر المحذوفة ذاتها أكثر من دواعي الحذف أو مواطنه، لذلك حاولت التركيز على أنواع المحذوفات، وقد سعى الشاعر وراء هذه الظاهرة لتجنب التكرار وتحري الإيجاز.

---

(1)- المصدر السابق، ص 116.
(2)- نفسه، ص 250.
(3)- نفسه، ص 360.
(4)- نفسه، ص 127.
(5)- نفسه، ص 127.

كما أن هناك ظاهرة لافته للانتباه في موشحات الششتري الصوفية وهي ظاهرة الإسكان بالوقف والتي سأحاول توضيحها فيما يأتي.

3- ظاهرة الإسكان بالوقف:

إن ظاهرة "الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها، وهما أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج". (1)

فخروج الموشحة عن جادة التعقيد واقتراب لغتها من لغة النثر أصبح مطلبا من مطالب نقاد الموشحات، على عكس من يرى بأنه انحدار وانحطاط في اللغة.

فهذا الميل إلى البساطة، والابتعاد عن التكلف، والتعقيد، ارتبط ارتباطا وثيقا بالموشحات، منذ نشأتها؛ لأن الغاية الأولى لها هي الغناء، فكان من الطبيعي أن يختار لها الوشاحون لغة سهلة تناسب الغناء.

ونستطيع أن نلمس هذه الظاهرة في عدد غير قليل من موشحات الششتري ومن ذلك قوله: (2)

يا قلب يـــا قلب كـــم تصـــادر　　　هذا الهـــوى وتحـــر وتدهـــش
رميت روحك في بحر زاخـــر　　　بحر الهوى وتخف من الـــرش
كان غرامك وأيـــاك لا تنـــدم　　　لأن رأيـــك رأي سديـــــــد
ومـــت بحبـــك تعـــش منعـــم　　　حتى تنـــل كـــل مـــا تريـــد
لا تشكي البعد وأنـــت تعلـــم　　　أن حبيبـــك لـــس هـــ بعيـــد
ومن هـــ محبوبوا معه حاضر　　　على الدوام قل لي كيف يوحش
يجني من الحســـن بالنواظـــر　　　زهر المنى كل حيـــن وينعـــش

إلى آخر الموشح: (3)

قـــد أثبتتهـــا يـــد الضمائـــــر　　　وترتسم فـــي الحشـــا وتنعـــش
ونفز بها يوم تبلـــى السرائـــر　　　وفي قتيل الهـــوى ومـــا غـــش

وقوله في موشح آخر: (4)

ألق عصـــــاك أمســـــافر　　　ببـــــــاب شيخ الحقائـــــق

(1)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، ط6، بيروت، لبنان، 1981، ص244.
(2)- الديوان، ص 174، 175.
(3)- نفسه، ص 176.
(4)- نفسه، ص199

تقبـــــل منـــــك الإراده	**إن كنت بالظفـــر فايـــق**
مــن جــا لديــر الأحبـــه	**يطلب فنون الخلاعــــــه**
يسقى بالكاس المحبه	**سر المكان والجماعه**
حتى يصير حالو نسبه	**لأهل تلك البضاعـــه**
....	....
اطلب لشيخك كويس	**يسقيك خمره رقفيه**
وكن في شربك كويس	**تصل بها للحقيقــه**

وقوله أيضا(1):

انظــــــــر فــــي مــراك	**انظـــر في مـــــــراك**
والذي ترى فيها	**أنت هــ ذاك**
ينكشف غطاك	**ينكشف غطاك**
تبقى في الوجود وحدك	**ما ترى سواك**
....	....
تــــــــــــــــرى ذاك وذاك	**تـــــــــرى ذاك وذاك**
تتفـــــــــرح فــــي علم الغيب	**تشكـــــر من عطــــاك**

والملاحظ على هذه المقاطع الشعرية من الموشحات؛ اختفاء العلاقات الإعرابية فيها، وهي ظاهرة لغوية حاول بها الوشاحون الميل إلى البساطة حتى أصبحت لغة الموشحات أقرب من لغة النثر.

(1)- المصدر السابق، ص203، 204.

ثالثـــــا: فـــي الأزجـــال

1- الأساليب الإنشائية:

أ- أسلوب الاستفهام:

أحد أنواع الأساليب الإنشائية ويقصد به طلب الإفهام، فيقال: "استفهمه، سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء فأفهمته وفهمته تفهما"[1] إذا فهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، وأدواته كثيرة منها حرفان هما (هل، الهمزة) والباقي أسماء منها (من، ما متى، أين، كم، كيف)، وتوظيف هذه الأدوات هو على نمطين؛ حقيقي ومجازي، والذي يهمنا في هذه الدراسة هو النمط الثاني؛ لأنه من اهتمامات الدراسات الأسلوبية، لما يضفيه على النص من خيال وحركية.

ويعد أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب التي استعان بها الششتري للتعبير عن معانيه وأفكاره الصوفية، لما يقوم به الاستفهام من دور مؤثر يحقق قيما فنية وجمالية على مستوى الشكل والمضمون.

ولقد استخدم الششتري أسلوب الاستفهام في تعبيره عن مذهبه في وحدة الوجود يقول:[2]

من لو محبوب يرى عجاب — صفات الحـــق تجلالـــو
من يهم فيه عمـــا ســـواه — إلا صوفي خالص هواه

ويقول: [3]

مـــتى يـــا قـــرة العيـــن — نجـــد وصـــلا بـــلا أيـــن؟

وقوله أيضا: [4]

هـــــو معــــك — وأنت تطلب أينو
قصـــر فهمـــك — أينو أينو أينـــوا

كما يقول: [5]

آش حال نقـــول لـــو لامـــا — الأعادي وإنما نلزم السكوت

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ج 12،، مادة (ف. هـــ. م)، ص 459.
(2)- الديوان، ص 344.
(3)- نفسه، ص 244.
(4)- نفسه، ص 257.
(5)- نفسه، ص 230.

ويقول: [1]

أي قلبك، أي قلبك قل لي وعينـــــك وأي تجـــول
إيـــــش تطلـــب تراني معاك ما نزول

ويقول: [2]

أنا واحد وهو واحــد كيف نكون إحنا اثنين
وهو معبود وأنا عابد فيجي من هذا ضدين

وقوله: [3]

مـــن لا يفهـــم إشـــارة كف يكون للإزارة مدعي

فقد وظف الششتري معظم حروف الاستفهام وأسمائه، كما وردت في هذه الشواهد (متى، أين، أينو، آش، أي، ايش، كيف، من، كف...).

فإذا تأملنا طبيعة الاستفهام من خلال هذه الأدوات وجدنا أن الشاعر لا يريد منه جوابا، لأنه أحيانا يجيب عليها، فهو يسأل ويحاول الإجابة في كل مرة، إذا فالاستفهام هنا مطلق يحمل معاني كثيرة منها الالتماس والرجاء المقرونين بالحيرة والسؤال.

ب- أسلـــوب الأمـــر:

أسلوب الأمر يعني طلبا محددا يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما وإما أن يخرج عن هذا المعنى الحقيقي له ليؤدي معنى تعبيريا بلاغيا يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى منها؛ الأمر والنهي والدعاء، والالتماس، والتمني، والنصح والإرشاد، والإهانة، والتعجيز، والتهديد...وغيرها من المعاني المجازية التي تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، وللأمر أربع صيغ وهي: [4]

- **الأولى:** فعل الأمر نحو: اذهب، اعمل.
- **الثانية:** المضارع المقترن بلام الأمر مثل: فليتق.
- **الثالثة:** اسم فعل الأمر نحو: حي، هلم، إليك، أمامك، آمين، صه...

الرابعة: المصدر النائب عن فعل الأمر كقوله تعالى: ﴿ **وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً**﴾[5]

---

(1)- المصدر السابق، ص 213.
(2)- نفسه، ص 157، 158.
(3)- نفسه، ص 193.
(4)- ينظر: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 58.
(5)- البقرة ، الآية 83.

ومن خلال بحثي عن هذه الصيغ في أزجال الششتري الصوفية وجدت أن الصيغة الأولى هي التي تواترت بشكل لافت للانتباه كما يكثر الشاعر من استخدامها ويأتي منها بمعان متنوعة منها النصح والإرشاد والالتماس والرجاء، ونجد أحيانا زجلا كاملا يقوم بناءه اللغوي على أسلوب الأمر، ومن ذلك قوله: (1)

أطلب كمالك يا فلان إن كنت عاقل
لا تلتفت لقول كان مطلبك حاصل
وامح المكان مع الزمان فالكل باطل
وإياك لا تنكر اصطلاح ففيه معاني
تحتو مراتب ملاح حسنوا سباني
اجمع و فرق واجتمع وانفي واثبت
واحيا و مت خل الجزع ستحيا إن مت
واخلع عذارك وانطبع واشطح واسكت
وكن بحالي في اصطباح كما تراني
واسكر وسلم للصحاح فهم أواني

فهذا الزجل يرتكز على أسلوب الأمر الذي يستخدمه الششتري، متخذا من الرمز وسيلة للتعبير عن معانيه المختلفة، والتي منها المحو والإثبات، الجمع والفرق، النفي والإثبات، السكر، والخمرة الصوفية.

كما نجده يحرص على استخدام الأمر للتعبير عن المعاني السابقة، وهو بصدد تقديم النصائح للمريد الراغب في سلوك طريق العارفين المحققين، يقول: (2)

أترك الحظوظ واجرد واذهب للتخلي
واقطع العلائق تكسى حلة التجلي
واقصد الوجود المطلق تظفر بالتجلي
وتسقى حميا الأسرار خمرا دون عصاره
وتظهر عليك الأنوار وتصفوا العباره
إعرف الصنايع واطلع بالتركيب لبدك
ثم اهبط إليك بالتحليل وذاك هو حدك
وابقى درعليك واتبصر كل الأشيا عندك

(1)- الديوان، ص 264، 265.
(2)- نفسه، ص 155.

إلى أن يقول: (1)

ازهد فيما دون المحبوب وابقــى منــك سالـــــي
واجوهر يخمر التحقيــق وإيـــــاك لا تبالـــــــي
بقول الـــذي قـــد أنشـــد فـــي خمـــر الدوالـــــي
قـــم دلوني دار الخمـــار فـــي درب النصـــــاره
كويس ملا من مسطـــار نعطـــي فـــي البشـــاره

كما يقول في موضع آخر: (2)

سافــر ولا تجــزع واسكـــــن إليـــــى
ومت وعش واسمع كـــــي تبقـــى حـــي

بهذه العبارات وبهذه الصيغ يقدم الششتري نصائحه للمريد، مبينا له كيف يستطيع الوصول، وما يجب عليه من التزام وشروط وقواعد يتبعها كي يرتقي من كونه مريدا إلى شيخ حقيقي ومن هذه الشروط: ترك حظوظ الدنيا، وقطع العلائق بكل ما هو أرضي والزهد والسياحة والسفر، وكلها مقامات يجب أن يلتزم بها الصوفي.

أما الصيغ الأخرى للأمر فتتفاوت في أزجال الششتري، ولكن بنسب ضئيلة مقارنة بصيغة فعل الأمر ومن أمثلة الصيغة الثالثة (اسم فعل الأمر) قول الششتري (3)

احـــــــذر أينــــك أيـــاك يغــرك مثالـــك
وظهـــــــــورك كان السبب في زوالك
نصـــــب عينــــك يلعب بصورة خيالـــك

وقوله: (4)

إن كنت تصدقني خل العذول وافهـــم
واصغى لتسمعني ذا العلـــم يتعلـــــم
واحذر ولا تدنـــي من جهلـــه يعلـــم

وغرض الشاعر هنا طلب القيام بالفعل والحث عليه، وهو نوع من التهديد والتخويف والوعيد أيضا.

---

(1)- المصدر السابق، ص 156.
(2)- نفسه، ص 293.
(3)- نفسه، ص 262.
(4)- نفسه، ص 284.

ج- أسلوب النداء:

يستخدم الششتري إلى جانب الاستفهام والأمر أسلوب النداء كثيرا، لما له من دور فعال في بنية النص الشعري، ومن سمات وخصائص صوتية تساهم في بنية النص الداخلية، ومن خلال تتبعنا لظاهرة أسلوب النداء في الأزجال الصوفية وجدنا الشاعر قد وظفه بصورة مكثفة، واللافت للانتباه أنه ورد في معظمه بأداة واحدة تقريبا وهي (يــا) النداء سواء أكانت ظاهرة أم خفية، مقدرة في سياق الكلام، إلا أن المنادى يتنوع على حسب مقتضى الحال، فهوإما أن يكون موجها إلى الذات العليا، وإما إلى ذات الشاعر نفسه، وإما إلى كل مريديه الذين يرغبون سلوك طريق التصوف.

أما النداء الموجه إلى الذات العليا التي يعشقها الشاعر ويتمنى الوصول إليها فمثاله قول الشاعر:[1]

يا من سرى سر في طباعــي	**أنـــت القريب منـي البعيــد**
من اعجب الأشياء وأنت معي	**وعشقي فيك كل يوم يزيــد**
وأنـــا بتهتكــي و انطباعــي	**غرامي فيــك دايــم جديــد**

ويقول أيضا في نفس هذا الزجل: [2]

يا كعبة الحسن يا عمــادي	**فنائي فيك غاية الثبوت**
يا كنزي يا مذهب اعتقادي	**ذكرك لقلبي أجل قــوت**

إلى أن يقول: [3]

يا شمس يا بدري يا حياتي	**حسادي فيك في الورى كثير**
وكلهــم يشتهــوا مماتــي	**إنمـــا لــــم يصيــــر**
واحي رسومي ومد ذاتــي	**واكتــب لعبــدك بذا ظهيــر**
....	....
يــا وارث العلم والسيــاده	**يــا من هو للخير كــل ذات**
ظهرت في تخصيص الإراده	**كالغيث والخلــق كالنبــات**
فأنت هــو كميــة السعــاده	**وأنت هو أكسيــر الــذوات**

وبنفس هذه المعاني يعبر الششتري في زجل آخر قائلا: [4]

---

(1)- المصدر السابق، ص 229.
(2)- نفسه، ص 230.
(3)- نفسه، ص 230، 231.
(4)- نفسه، ص 303.

هب لي من رضاك يا ربي حلــة بـــاش نلقـــاك نقيـــا
كـــم لـــي نتمنـــى لباسهـــا يـــا كريـــم لبسهـــا ليـــا

فالمنادى هنا هو الذات العليا، والشاعر دائم الرجاء والالتماس لرحمة الله –عز وجل- التي وسعت كل شيء، والنداء من العبد لخالقه نداء بعيد كامن في علوه سبحانه وتعالى، ولكنه يتحول إلى نداء قريب كامن في رحمة الله بعباده، فالعلاقة وطيدة جدا وعميقة الارتباط بين الطرفين؛ الشاعر المحب من جهة، والذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها وينشد القرب إليها من جهة أخرى.

فأكثر ما ورد النداء في أزجال الششتري كما سلف وأن ذكرنا باستخدام الأداة (يـــا) باستثناء بعض الحالات التي قد تحذف فيها هذه الأداة، ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بين المنادي والمنادى فمن الشواهد على ذلك قوله:(1)

الله ربـــــــــي ماذا تقاسي القلوب
فكـــــــل حـــــر يقـــول مـــا لا يهـــون
لــــــه الأواخـــــر فيـــر عوي للسكـــون
لله كـــــم قـــــــد مر لنا من زمان
عيـــش ممهـــــــد ووقتنا في أمان

ويقول في موضع آخر: (2)

حبيـــب قلبـــي هو الحبيب بعينوا
هـــ زينــــــــي وجعلني زينـــوا

ويقول في موضع آخر: (3)

ربي الكريم بمدحوا بهاني ورفـــــــع شانـــــــي
فضلوا عميم بالخير والآني وأصبحـــــت هانـــــي

وقوله: (4)

مولاي صل دائم على خير البشـــر
المصطفى المطهر من وجهه القمـــر

---

(1)- المصدر السابق، ص 242
(2)- نفســـه، ص 258
(3)- نفسه، ص 269.
(4)- نفسه، ص 370.

فغرض النداء في هذه الشواهد لا يخرج عن معاني الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فالشاعر هو المنادي الذي يسأل ويأمل، والمنادى من يملك في يديه كل جواب، وسياق الطلب والرجاء يتناسب مع حذف الأداة " يـــا"، وهو أيضا دليل على شدة التقرب والتعلق بالمحبوب الأعلى.

أما الأسلوب الثاني للنداء فهو موجه إلى مخاطب بشري والمتمثل في كل السالكين طريقه، وكل مريديه، يقول الششتري: (1)

يا خلي يـــا رفيقـــي　　　قرب ترى عجـــب
للمحفـــل الحقيقـــي　　　والدن و الطـــرب
واسلك على الطريق　　　تصل بلا تعـــــب
وادنو يغيـــر مهله　　　لحضرة الحبيـــب

ويقول في زجل آخر: (2)

يا من يلم خمـــرة المحبـــة　　　قولوا لو عني هي حـــلال
يا من يريد يسقي منها غبه　　　خلوا يضع لأقدام الرجـــال

ويؤكد ما ذهب إليه بقوله: (3)

تعلم يا خلي أن خصالي　　　رشـــف المصالـــــي*
قـــد جـــرى حبـــي　　　واسلـــب نصالـــــي
و اقطـــــع وصالـــــي　　　لا زال عشقـــــــي
علـــــى اتصـــــال*　　　بـــــــلا انفصـــــــال
قـــــــد حلالـــــــي　　　خميـــــــر كاســـــــي
والغصـــن كاســـــي　　　بين حضيرة بشرط باسي

ويمضي الششتري في تقديم النصائح قائلا: (4)

يـــا سائـــلا منـــي　　　كيف الوصـــول
إن كان تصدقنـــي　　　فيمـــا نقـــول
أدنو وخـــذ منـــي　　　بعض الأصـــول

---
(1)- المصدر السابق، ص 264، 265.
(2)- نفسه، ص 264، 265.
(3)- نفســه، ص 349.
* اتصال، ينظر:(ملحق المصطلحات الصوفية).
*المصالي: شبيهة بالشرك تنصب للطير. لسان العرب، ج4، ص468.
(4)- الديوان، ص 293.

بأسلوب النداء يدعو الشاعر كل الراغبين في سلوك طريقه عله يجد جوابا واستحسانا عند غيره، وأحيانا يلجأ إلى الرمز للتعبير عن هذا السلوك كالخمر الصوفية التي هي خمرة إلهية، لم توضع في دنان بشرية، أو لم يتاجر بها أحد، فهي طيبة حلال، أصيلة، نابعة من الذات الإلهية، بدليل أن الله أوجدها من قبل آدم. (1)

لذلك فالمريد الجاد الراغب في الوصول إذا أخذ بهذه النصائح، وعمل بها واستوفى كل هذه الشروط، فإنه سيصبح شيخا عارفا، تتكشف له الأسرار الربانية والتجليات الإلهية، والحكم العرفانية، ويصبح له مريدون وأتباع، حتى يتضح لنا في الأخير أن المريد الذي يقدم له الششتري النصائح، ويستجيب لها، وينفذها إنما هو الشاعر نفسه، يقول: (2)

نعم كل ما قد –قلت لي- قد سمعته   ولا أبتغي في ذاك ودا ولا ميــلا

إنه إذن الإمام العارف الذي لم تلهه مغريات الحياة الدنيا التي قابلها في رحلة سلوكه ومجاهداته، لأنه عمل بالنصيحة والتزم بشروطها لذلك يتحول النداء إلى ذات الشاعر يقول:(3)

أعينـــي لازم السهـــــــر	**طـــــــــول الليالـــــــي**
عشقي في محبوبي اشتهر	**رقـــــــــوا لحالـــــــي**
من نعشقوا ما لي ســـواه	**ولا نملـــــــــــــــــوا**
ولم نـــزل نتبـــع رضـــاه	**الدهـــــــــر كلـــــــو**
ومن يلمنـــي فـــي هـــواه	**نبـــــــــــدأ نقولـــــوا**
يـــا لائمـــي مـــا تعتبـــر	**لضعـــــــف حالـــــــي**
عشقي في محبوبي اشتهر	**رقـــــــــوا لحالـــــــي**

فقد وظف الشاعر هنا "الهمزة" وهي كما نعلم تستخدم لنداء القريب، والشاعر هنا موجوع، مرهق أتعبه الهوى في عشق محبوبه، ولولا هذا المحبوب ما طاب له الهوى، فلا أحد سواه يستحق هذا الحب النابع من أعماقه؛ فهو يرد على اللائمين له وعلى الذين يتهمونه بالضلال، وبأن هواه قد أضله، وهذا خطأ منهم في الحكم عليه

(1)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 120.
(2)- الديوان، ص 61.
(3)- نفسه، ص 393، 394.

لأنهم لم يشاهدوا ما شاهده من جمال المحبوب، فهم يعتمدون على العقل في إبداء آرائهم أما هو فقد رأى محبوبه بعين قلبه، لذا فهو لم يعد يتحفظ في غرامه، لأن من كان حاله على هذا النحو الذي آل إليه فلابد له ألا يستحي وألا يخجل بل ويتهتك في غرامه، وهو في هذه المحبة تطيب له البلوى ولا يهمه لوم اللائمين. (1)

و نجده يوظف في موضع آخر" يــا" النداء التي تدل على نداء البعيد؛ إلا أنها تعكس لنا غير ذلك، يقول الشاعر مخاطبا فؤاده: (2)

يــا فــؤادي لــم تنــدب — قــل لــي واش تريــــد

الحبيــب نــراك تطلــب — و ليــس هــو بعيــــــد

حقــا لــو دريــت اينــه — كـــان يكـــون فريــــد

أنت، أنت أنت، الحبيب مع المحبوب، ووصاله أنت

طيــب وعــش وهـــم — و افــرح بين ذا الوجــود

الــذي انتظــم شمــلك — كنظــــــم النقـــــود

واتبهــت مـــن نومــك — والعـــــوام رقـــــود

يا قد انتهيت، ووصلت للحضرة، وأنت ما مشيت

فقد استخدم هنا "ياء المتكلم" في صيغة النداء، وهي تشير إلى ذاته؛ أي أنه يربط بين الذات العليا، وبين ذاته فيظل صوته واضحا، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيدا، ولا غريبا، وإنما ينادي مولاه الذي تعلق به تعلقا خالصا وهو تعبير منه على مذهبه في وحدة الوجود(*) ؛ أو الوجود المطلق الذي أخذه عن شيخه ابن سبعين، والذي يقول إن "الوجود المطلق يتجلى كيفما شاء، وفي أي صورة فهو موجود في كل موجود، حتى إن المحب صار محبا؛ لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه ذاته، وهنا يحدث الاتحاد والامتزاج؛ فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدا فالمحب يبحث عن ذاته في ذاته". (3)

هكذا إذا عبر الششتري في هذا المقطع من الزجل عن مذهبه وعقيدته في وحدة الوجود.

---

(1)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 79.

(2)- الديوان، ص 400.

(*)- وحدة الوجود: هي الوجود الحق وجود الله الذي لا وجود غيره، وإن بدا متكثرا أو ثنائيا للاطلاع أكثر ينظر: الدكتور إبراهيم ياسين، حالة الفناء في التصوف الإسلامي، دار المعارف، 1999، ص 165.

(3)- سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 155.

بهذا التركيز على أدوات النداء؛ لإشارة واضحة إلى ذاتية التجربة الصوفية وتجربة الششتري على وجه الخصوص؛ إنها تجربة فرد منفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الارتباط بالذات العليا، ومحاولة التودد إليها والتعلق بها إلى أبعد الحدود.

2- ظاهرة التصغير:

الزجل فن من فنون الشعر إلا أنه ينظم باللغة العامية، ولا يراعى فيه قواعد الإعراب لذلك يكثر استخدام ظاهرة التصغير في الأزجال عموما، وأزجال الششتري على وجه الخصوص؛ بل إنها سمة بارزة في أزجاله وهذا ما يؤكده سليمان العطار بقوله إنها "استجابة للواقع اللغوي العامي الذي لازال يعيش في اللهجات الإسبانية العامية بشكل لا نظير له عند الأمم الأخرى، وأن السامع للهجة أهل الأندلس (الجنوب الإسباني) لم يندهش لشيوع التصغير في الأزجال".(1)

ويمكن أن نلمس ظاهرة التصغير في أكثر من موضع من أزجال الششتري ومن ذلك قوله: (2)

شويخ من أرض مكناس   وســط الأسواق يغني

وقوله: (3)

ونذكرك وتدهش   منــك قليبتــي

وقوله أيضا: (4)

احتفظ ياأخي ورسيما لك   احذر أن تكون بوسخي

وقوله(5):

قم دلوني دار الخمار   فــي درب النصاره
كويس ملا من مسطار   نعطي فــي البشاره

---

(1)- سليمان العطار، الخيال والشعر، في تصوف الأندلس، دار المعارف ط1 ،1981، ص 364.
(2)- الديوان، مصدر، ص 314.
(3)- نفسه، ص 99.
(4)- نفسه، ص 292.
(5)- نفسه، ص 119.

لقد حرص الششتري كل الحرص على ظاهرة التصغير في أزجاله الصوفية، وذلك استجابة للواقع اللغوي العامي، وكذا استجابة لضرورة ملحة هي الغناء؛ لأن الغاية والهدف الأول لنسج مثل هذه الأزجال هو الغناء.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن المستوى التركيبي في القصائد الصوفية للششتري جاء تعبيرا عن حركة الزمن، وبشكل يؤكد إحساس الشاعر بالوقت، وتفاعله من خلال الاستذكار، والتأمل، والاستشراق، كما كثف الشاعر من توظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتة سعيا منه لتفنيد ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور ومعان إيجابية هي في حقيقتها سلبية والتي حاول أن يدعم وجهة نظره بتوظيف الجمل الخبرية المنفية، ومقابل ذلك وظف الشاعر الإنشاء الطلبي الذي تنوعت صيغه وفق ما تفرضه خصوصية التجربة الشعرية الصوفية عنده، أما في الموشحات، فقد تبينت لنا براعة الشاعر اللغوية وقدرته وإجادته من خلال التقديم والتأخير والحذف باعتبارها ظواهر أسلوبية مؤثرة في دلالات التجربة الشعرية لشاعرنا في منطلقاتها الوجدانية وأبعادها الجمالية.

أما الأزجال الصوفية للششتري فقد جاءت متميزة بالأساليب الإنشائية المتنوعة من استفهام وأمر ونداء، حيث تنوعت أغراضه وصيغه، وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية والشعورية لديه.

الفصل الرابع

جماليات الصورة الشعرية

أولا:الصورة الشعرية

1-في النقد العربي القديم

2-في النقد العربي الحديث

ثانيا: الصورة التشبيهية

1-في القصيدة العمودية الصوفية

2-في الموشحات

3-في الأزجال

ثالثا: الصورة الاستعارية

1-في القصيدة العمودية الصوفية

2-في الموشحات

3-في الأزجال

رابعا: في الصورة الرمزية

أولا: الصورة الشعرية:

ترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته وعلى معنى صفته، كما جاء في لسان العرب لابن منظور أنها " حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

وورد ذكر الصورة في القرآن الكريم، قوله تعالى: " **فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ**"[2]

أما في المعجم الفلسفي فهي تعني في جانبها المادي المحسوس ذلك" الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تتحد بها نهايات الجسم، كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي... تدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الأجسام كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج"[3] ، كما تعني في جانبها المعنوي المجرد" ذلك الإحساس الذي يبقى في النفس، بعد زوال المؤثر الخارجي، أو عودة الإحساس إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها"[4].

هذا عن الصورة في مفهومها العام كشكل مادي ترتسم معالمه في حيز ما؛ أو كإحساس قد يمثل في الوجدان مع غياب مثيره، أما إذا أتينا إلى الصورة في مفهومها الفني الخاص، كنسق تعبيري مشحون بالانفعال والخيال؛ فهي تمثل روح الشعر الذي تكون به حياته وحيويته، وهي قديمة قدم الشعر، وجدت مع وجوده" وليست الصورة شيئا جديدا؛ فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم"[5]

---

(1) - ابن منظور، لسان العرب،ج4، مادة (ص.و.ر)، ص473

(2) - الانفطار ، الآية08

(3) - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية والإنجليزية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د،ط) 1978 م، مج1، ص741.

(4) - نفسه، مج1، ص 744.

(5) - إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، ط4، عمان ، 1987، ص 230.

1-الصورة في النقد العربي القديم:

تعرض النقد القديم لمضمون الصورة الفنية من خلال معالجته للقضايا النقدية التي كانت محل اهتمام الناقد العربي آنذاك، ولعل أهمها قضية اللفظ والمعنى، وهذا يعني أن مصطلح الصورة لم يكن معروفا؛ " لكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول؛ أو تميزت جوانب التركيز والاهتمام"[(1)]

وسيقتصر الحديث على أبرز النقاد الذين ورد عنهم لفظ الصورة؛ أو التصوير ولعل أولهم الجاحظ ، وقد ورد التصوير عنده أثناء حديثه عن الألفاظ والمعاني، فقد أنكر على أبي عمر الشيباني استحسانه للمعاني، فقال:" وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[(2)]

وكما هو بيّن فإن التصوير عند الجاحظ أحد ثلاثة أشياء تميز الشعر وهي : الصناعة والنسج والتصوير؛ " ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو صوري"[(3)] ، ثم جاء بعده قدامة بن جعفر فنسج على منوال الجاحظ أو قريبا منه، وذلك في قوله:" المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[(4)] .

ثم جاء بعده عبد القاهر الجرجاني، فمضى في هذا السبيل وقطع شوطا هاما، وذلك بقضائه على ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد قبله من خلال فكرة النظم؛ حيث جعل اللغة "مجموعة من العلاقات المتفاعلة والفاعلة التي تحمل نسيجا

---

(1) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3،1992 ص07

(2) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، (د ط)، ج3،1416،1996، ص 131،132

(3) - صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، ،1994، ص21.

(4) -- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص19

متشعبا من المشاعر والأحاسيس، يظهر ذلك ويوضحه النظم الذي هو: صياغة الجمل ودلالتها على الصورة، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام " [1].

وهو قد تبع الجاحظ في القول بالتصوير في الشعر، ولكنه بعد أن تجاوز ثنائية اللفظ والمعنى أعطى لفظ التصوير روحا جديدة أخرجه إلى الفضاء الفني؛ فهو يقول : " وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العرب ويكفيك قول الجاحظ " إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير "[2].

ثم جاء حازم القرطاجني فربط بين اللفظ وتعبيره عن الصورة الذهنية، وبذلك يتحقق للصورة الذهنية وجود آخر خارج الذهن قوامه اللغة ؛ أو دلالة الألفاظ عليه وذلك بقوله: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن؛ فإنه إذ أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[3].

يتبين من خلال ما تقدم أن هؤلاء النقاد كانوا على قدر كبير من الإدراك لأهمية الصورة في الشعر، لكن معالجتهم لهذا الموضوع لم تتجاوز العلاقة بين المادة وطريقة تصويرها؛ أو المعنى وتصويره إلى معالجة العلاقة بين الصورة والشاعر وأنها السبيل الأمثل للتعبير عن المشاعر والانفعالات ؛ وهذا يعني أن" التراث النقدي والبلاغي لم ينظرا إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة التي تدفعه إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتجديد والكشف"[4].

هذا عن الصورة في النقد القديم، أما في النقد الحديث فسنوضحها كما سيأتي:

(1) - أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد الظاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص 101

(2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508

(3) - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19،18 .

(4) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 329

2-الصورة في النقد العربي الحديث:

من المعلوم أن الصورة مصطلح نقدي حديث، فقد توجه كثير من النقاد ودارسي الأدب إلى دراسة الأدب منطلقين من الصورة؛ بوصفها جوهر الأدب، فإذا " كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر، فإنها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع"[1]. وههنا يظهر تأثر النقاد العرب المحدثين بمعطيات الفكر النقدي الغربي، فقد أثرت فيهم الترجمات مما نأى بالمفهوم عن سياقه التراثي.

وللصورة عند هؤلاء النقاد تعريفات عديدة منها أن الصورة" هي التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس، فاللغة التصويرية أو لنقل الفنية ليست سردا تقريريا للحقائق؛ أو ثبتا مباشرا للأفكار، ولكنها تجسيد، وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صورة محسوسة يعاينها المتلقي، ويدركها إدراكا حسيا، فتكون لها فعاليتها في نفسه"[2] .

وهي أيضا" نسخة جمالية إبداعية تستحضر فيها لغة الإبداع الصيغة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة هي المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر".

ويرى العشماوي" أن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة"[3] .

أما عز الدين إسماعيل فيرى أن الصورة تركيبة وجدانية أكثر منها واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ " لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4]، وعند مصطفى ناصف تستعمل

(1) - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (دط)، 1992م ص366،367

(2) - حسن طبل، الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة،1985 م(دط) ، ص 4،5

(3) – محمد زكى العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1414ه ، 1994م ص108

(4) - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت ،(دط)، 1981، ص 66

الصورة عادة " للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات" [1].

يتضح مما تقدم أنه من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم محدد للصورة الفنية يمكن للنقاد أن يتفقوا عليه؛ بل إن الاختلاف هو الأمر المتوقع في ظل تعدد المناهج النقدية والاتجاهات الأدبية، نظرا لتفاوت المنطلقات الفكرية والفلسفية التي صدرت عنها هذه المناهج، ولذلك فإن تعدد هذه التعريفات واختلافها " توقع الدارس في حيرة، فضلا عن أنها ليست تعريفا للصورة وحدها؛ وإنما في بعضها إشارات إلى تأثيرها وأهميتها وتشكيلها"[2]

و كان لزاما على كل دارس يتعرض للصورة في دراسته أن يخصها بدراسة مستقلة وأن يحدد هذا المفهوم؛ اقصد بذلك أن يحدد ما يريده من مفهوم الصورة في دراسته مع الأخذ بعين الاعتبار أن يكون هذا المفهوم منسجما مع منهجه الذي يتوسل به في دراسته، وليتحقق له الوصول إلى الغاية المنشودة، بعيدا عن التناقض أو الازدواجية.

ومن هنا نستطيع أن نتخذ من تعريف العشماوي سالف الذكر؛ مفهوما نعتمده في دراسة الصورة الفنية في بحثنا، وهو مفهوم يتفق مع الشعر الصوفي الذي هو تعبير عن رؤية؛ أو موقف محدد تجاه الحياة أو الوجود، بصورتيه الظاهرة والباطنة، وينسجم مع المنهج الفني الذي أتوسل به في دراسة هذا الشعر، ولكن قبل ذلك أريد أن أبين أن ملكة التصوير غير مستقلة بذاتها؛ بل إنها محتاجة إلى باحث يثيرها والوسيلة في ذلك ملكة التخيل التي عرفها جميل صليبا على أنها " قوة مصورة أو قوة ممثلة شريك صور الأشياء الغائبة، فيتخيل لك أنها حاضرة، وتسمى هذه القوة بالمصورة"[3]، فالخيال إذن هو الذي يحدد مجال الصورة الشعرية ومن ثم فالصورة " هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[4]، وهي أيضا وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية والشعورية لصاحبها، ولأجل تحقيق هدفها يجب أن

(1) - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2، ،1401هـ،1981 م، ص03

(2) - أحمد مطلوب ، الصورة الشعرية، مجلة المجتمع العراقي،ج1، مج 46، 1999، ص 29

(3) - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ص 261

(4) - جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص 202

تتضافر " كل الحواس وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية"[1] لأن المبدع يعيش موقفا وجدانيا استثنائيا يفرض عليه تعبيرا استثنائيا غير خاضع لقواعد الخطاب العادي الرامي إلى تحقيق التواصل فقط وإنما خاضع للخصائص الأسلوبية، وفي صدارتها خصيصة التصوير التي تفرض على المتلقي " نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية، غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن مظاهر الإستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه ومن المضمون الحسي المباشر للكناية؛ إلى معناها الأصلي المجرد ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال، ينشط معه ذهن المتلقي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناها الأصلي وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد بالتالي- قيمة الصورة الفنية وأهميتها"[2]

تلكم لمحة عامة عن الصورة الفنية، وما تحققه من متعة ذهنية ترتقي بالنص إلى أداء وظيفة التأثير، بدل الاقتصار على وظيفة التوصيل؛ فالفن وسيلة من وسائل التبليغ القائم على عناصر جمالية لحمتها الخيال والإبداع.

وعليه نتساءل عن حظ الخطاب الشعري لدى الششتري من كل ما سبقت الإشارة إليه في هذا المدخل الذي أردته أن يكون مبسطا لمفهوم الصورة، وموضحا لوظيفتها الجمالية عسى أن يكون مرتكزا أستند عليه، في دراسة الصور الفنية والوقوف على منطلقاتها الوجدانية وأبعادها الجمالية.

أما الأشكال البلاغية التي سأعتمد عليها في دراستي للصورة الشعرية عند الششتري: فإنها تتمثل في الصورتين التشبيهية والإستعارية، باعتبارهما من الأجزاء الكبرى.المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية؛ كما أنهما الأصل في بناء الصورة

(1) -مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص08
(2) - جابر عصفور الصورة الفنية ، ص328

الشعرية[1]. أما الإضافة الثانية للأشكال البلاغية التـــي ســـأعتمدها فهـــي الـــصورة الرمزية باعتبارها " جانبا له تكوينه الخاص، ويؤثر في بنية العمل الفني من جهة، وفي نفس القارئ والمتلقي عامة من جهة أخرى، على نحـــولا تؤديـــه القوالـــب البلاغيـــة الأخرى" [2].

وهذا ما أكده علي البطل أثناء حديثه عن الصورة في الشعر العربي قائلا:" يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية فـــي التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخـــرين؛ همـــا: الـــصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب...."[3]

وسأعمل من خلال هذا الفصل على إبراز كل من الصورة التشبيهية والإستعارية والرمزية في الأشكال الشعرية للششتري.

([1]) - ينظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي دار الفكر المعاصر،ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص 19.

([2]) – نفسه، ص 19.

([3]) - على البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط3، 1981،3، ص 15.

ثانيا: الصورة التشبيهية:

1- في القصيدة العمودية الصوفية:

لقد حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين القدماء لما له من دور فعال في الشعرية العربية، إضافة إلى كونه وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، لذلك يلجأ إليه الشاعر كشكل تعبيري يعينه على رسم الصورة الجديدة التي هي جزء من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة رؤاه، كما تتبدى مهارة الشاعر من خلال قدرته على إجادة توظيف التشبيه، وتكوينه للصورة وإبرازها وبث الحياة فيها، فالتشبيه يجسد لنا الأفكار المجردة في صورة حسية وكأنها موجودة أمامنا.

ولكن قبل البدء في دراسة الصورة التشبيهية لدى الششتري، لا بأس أن نقف عند مفهوم التشبيه، وتوضيح ما يتعلق به من أحكام.

التشبيه في اللغة: التمثيل والمماثلة بقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلته به، والشبه والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء ماثله. (1)

وغير بعيد عن هذا التعريف اللغوي؛ يقول ابن رشيق "التشبيه صفة الشيء لما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر"(2).

فالتشبيه إذا لا يلغي الحدود بين الأشياء؛ يقول قدامة بن جعفر "إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصارا الاثنان واحدا"(3)؛ فهو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر. (4)

وعليه فالتشبيه لا يحقق الاتحاد بقدر ما يحقق علاقة الائتلاف بين أشياء الأصل فيها الاختلاف لذلك يستعان -غالبا- بأدوات التشبيه مثل: "الكاف، كأن، مثل، شبه...." لنفي أي تداخل أو اتحاد بين أطراف التشبيه؛ بهذا فالتشبيه من حيث أهميته يوسع

---

(1)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب،ج، مادة:(ش .ب .هــ)، ص

(2)- أبو علي الحسنبن رشبق، العمدة، ج2، ص 241، 242.

(3)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 107.

(4)- ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1427هــ، 2007م، ص 15.

المعارف...ويسهل على الذاكرة عملها؛ فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حده، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير. (1)

ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلا على امتلاك ناصية الشعر، كما تبدوا شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع بالنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها.(2)

وبعد هذه التوطئة أود أن أشير إلى أنني لن أدرس التشبيه في ديوان الششتري على أنه مجرد مقارنة بين شيئين فحسب؛ بل سأحاول أن أدرس التشبيه في مفهومه الجمالي باعتباره خلقا جديدا ناتجا عن تأملات الشاعر، وعن معاناته، وذلك للكشف عن حقيقة الموقف الشعوري الذي عاناه الشاعر في لحظة الإبداع، والكشف أيضا عن جوهر الأشياء، وجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية أو القيم الجمالية التي تملكت ذات الشاعر، وسيطرت على تصويره التشبيهي.

ولإبراز ما للتشبيه من جماليات يجب أن نتحرر من تلك الضوابط العقلية والقوانين الجافة التي يحددها التنظيم البلاغي بشكل قد يجفف للصورة منابع الحس والجمال فيها، وبذلك تخلو من الإثارة والاستفزاز.

ولأن الفائدة من التشبيه كما يقول ابن رشيق: "هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون، إذا أردت ذمه فتقول في المدح، تراب كالمسك... فإذا أردت الذم قلت:ياقوت كالزجاج أو كالحصى"(3) لذلك يجب أن نكشف عما للتشبيه "من التحام بالعملية الإبداعية، التحاما يخلصه من شبح التابعية التي ألصقتها به المباحث البلاغية المقننة، فالتشبيه وهو يصعد من أغوار النفس، ليس عنصرا مستقلا يضاف إلى الإبداع بل هو الإبداع"(4)، وانطلاقا مما تقدم سأحاول الكشف عن جماليات التشبيه لدى الششتري، ولكن قبل ذلك أرى أن

(1)- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 142.
(2)- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، 1427هـ، 2006م، عنابة، ص 153.
(3)-أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة،ج1، 244.
(4)- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع ،(د ط)، 2003م، ص 73.

من الضروري التذكير؛ بأني لا أستطيع أن أقدم بضبط نهائي نسبة ورود الصورة التشبيهية من بقية أنواع الصور الأخرى في ديوان الششتري، ولكنني أستطيع أن أقرر بكل اطمئنان؛ إذ اعتبرت أن الصورتين الغالبتان في الديوان هما التشبيه والاستعارة أن التشبيه يحتل المرتبة الثانية في وسائل تشكيل الصورة بعد الاستعارة، وبما أننا نحاول أن نتبين مكانة التشبيه أو الصورة التشبيهية في الشعر الصوفي –علما- بأن هذا الشعر يصدر عن شاعر صوفي ذي رؤية صوفية عرفانية تقوم على تقديم الباطن على الظاهر بوصف الأول حقيقة والثاني مجازا؛ فإنه من المتوقع أن لا يُعتد الشاعر الصوفي بالتشبيه كثيرا؛ لأنه يتناقض مع رؤيته، وبخاصة عندما يريد أن يعبر عن علاقته بالحق سبحانه في أعمق حالاتها.

وبهذا يكون الششتري قد أفاد من التشبيه في التعبير عن مذهبه وعقيدته في الوحدة المطلقة، فيرمز لها بالأنثى الكلية التي جعل "ليلى" دالا عليها يقول: (1)

غير ليلى لم يرى في الحي حي   **سل متى ما ارتبعت عنها كل شي**

هـــي كالشمس تـــلالأ نـــورها   **فمتـــى مـــا إن ترمـــه عـــاد فـــي**

هـــي كالمـــرآة تبـــدي صورا   **قابلتهـــا وبهـــا مـــا حـــل شـــيء**

هـــي مـــثل العين لا لون لهـــا   **وبهـــا الألـــوان تبـــدى كـــل زي**

والهدى فيها كما أشقى بهـــــا   **ولها الحجة في كشف الغطـــــــــى**

نلاحظ أن التشبيه في هذه الأبيات قد استوفى العناصر الأربعة للتشبيه (المشبه الأداة، المشبه به، وجه الشبه)، وهو ما يطلق عيه التشبيه المرسل، وهذا "النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يقوم عليها ولا ترتيبها، فهو يستوفي كل العناصر وينتظمها على ترتيب أصلي، فلا نجد في هذه الصور عنصرا متفوقا على آخر، أو مؤديا دورا خاصا غير الذي ينتظر منه عادة، بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها"(2) وما يؤكد ذلك أن معظم حالات التشبيه المرسل التي وردت في الديوان جاءت على الترتيب الأصلي؛ أي (المشبه، أداة التشبيه، المشبه به، وجه الشبه)، وأداتها عادة هي " الكاف". وهي أداة مفرغة من كل دلالة خاصة، ولا معنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع.

---

(1)- الديوان، ص 81.

(2)- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 144.

إضافة إلى أن معظم التشابيه الموجودة في هذا الديوان هي من المرسل، أما أداة التشبيه فقد تنوعت، من مثال إلى آخر، فكان لتنوعها دور كبير في تلوين بعض الدلالات غير أن عناصر التشبيه لم ترد دائما في ترتيب موحد، بل خضعت لجملة من التقاليب نوعت أشكالها.

فالتشبيه الذي قدمناه من خلال الشاهد السابق ذكره ؛ لجأ إليه الششتري من أجل توضيح فكرة الصوفي، وإبراز المعاني السامية التي آمن بها، فالمشبه هنا واحد والمتمثل في الضمير الذي يعود على "ليلى" رمز الوحدة المطلقة، والمشبه به متعدد فهي أحيانا كالشمس في وضوحها؛ وعلوها؛ وأنوارها المتلألئة؛ وهي أيضا كالمرآة العاكسة المظهرة لقدرة الظاهر في كل المظاهر، فالوجود المطلق كمرآة للعدم المطلق وهي مثل العين التي لا لون لها لكون الماء لون إنائه، فالوجود المطلق لا يظهر إلا بما نحن عليه في الثبوت.[1]

كما يقول في موضع آخر[2]:

لا تلتفت بالله يا ناظــري　　　لأهيف كالغصن الناظــر

جمال من سميته داثــــر　　　ما حاجة العاقل بالداثــر

فالشعث والغبر وكمثلي أنا　　　أفنى من أجل الأول الآخر

أفاد للشمس السنا مثلمــا　　　أعاره للقمر الزاهـــــر

فالشاعر عاشق متيم لا يلتفت نظره إلا لهذا المحبوب الذي أفنى حياته من أجله ولأجله؛ فهو كالغصن الناظر اللامع والنور المنبثق من جماله أفاد به الشمس كما أعار منه للقمر.

كما شبه دخولهم الدير؛ وهي من الرموز الصوفية التي لها معان عرفانية ترقى عن كل ما هو مادي[3]. وإلقاءهم العصا بقصة سيدنا موسى –عليه السلام - وإلقائه العصا حينما خاطبه الله –سبحانه وتعالى- فخرّ ساجدا صعقا من هول ما سمع[4]:

وعند دخولهم في الدير ألقوا　　　عصاهم إذا ألموا بالجوار

كما ألقى الكليم بها عصـــاه　　　وولى بالمخافة للفــــرار

(1)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 291، 292.
(2)- الديوان، ص 48، 49.
(3)- نفسه، ص 41.
(4)- نفسه، ص40.

و يأتي الششتري بصورة تشبيهية أخرى استمدها من عالم الحشرات، وهي دودة القزّ؛ حيث شبه أعمالنا وأفعالنا في الحياة الدنيا بالكفن الذى ننسجه بأيدينا ثم يحصرنا ويسجننا؛ وسجن المعاصي هو الضيق والحزن الذي يعيشه المذنب؛ فنحن بذلك مثل دودة القز التي تنسج النسيج ليحصرها ويسجنهاّ؛ يقول(1):

فنحن كدود القزّ يحصرنا الذي صنعنا بدفع الحصر سجنا لنا منّا

فكم واقف أردى وكم سائر هدى وكم حكمة أبدى وكم مملق أغنى

ويلي "الكاف" في الشيوع أداة التشبيه كأن؛ التي تحمل " إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به معنى التخيل، فلها من القوة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف"(2).

وقد أفاد منها الششتري في وصفه للخمرة الصوفية فقال: (3)

هل لكم في شرب صهباء مزجت فهـــي مـــا بين اصفرار واحمـــرار

....

لست تدري الكأس من خمرتهـــا قـــد صفـــا الكـــل صفاء إذ تـــدار

فكـــأن الشمـــس حلـــت قمــــرا وكـــأن الـــنور للنـــور قـــــرار

إنه تشبيه بديع أجاد فيه الششتري وصف الخمرة؛ التي هي رمز للذات الإلهية حيث يقوم بتشبيه تلك الخمر الصافية الشديدة الصفاء، وهي في كأسها بالشمس وقد حلت قمرا؛ أو كأنها النور الذي وضع لاحتواء نور آخر، فالمشبه واحد والمشبه به متعدد، تنوع بين المحسوس والمعقول، فالخمرة هي الشمس، هي القمر، هي النور؛ بل هي نجم بدا؛ بل بدر أشرق، كما يقول في هذا البيت(4):

كأنها نجم بدا بل بدر تمّ أشرقا

وكما استخدم الشاعر الأدوات "كأن والكاف" نجده يستخدم الأداة "مثل" كقوله(5):

فدعني أجر الذيل تيها على الورى وأصبوا إلى مثل الفقيه أبي بكـــــر

وقوله أيضا(6):

---

(1)- المصدر السابق ، ص74.
(2)- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 147.
(3)- الديوان، ص 44، 45.
(4)- نفسه، ص55.
(5)- نفسه، ص43
(6)- نفسه، ص34.

وفي لوح قلبي من ودادك أسطر ودمعي مداد مثل ما الحسن كاتب

وعلى كل فإن إظهار أداة التشبيه يعني الإبقاء على تمايز طرفي التشبيه، بحيث "لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية؛ لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم عليها مفهوم التشبيه".[1]

هذا عن التشبيهات المظهرة الأداة، أما إذا أتينا إلى التشبيهات المضمرة الأداة فإنها تكاد تكون موافقة مع سابقتها في العدد، مما يكشف عن عدم تحمس الششتري لنسق ما على حساب نسق آخر، كما يكشف أيضا عن قدرته على تنويع أنماط التشبيه بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة، فإضمار الأداة في التشبيه يؤدي إلى قدر أكبر من التلاحم بين طرفي التشبيه، وكثيرا ما يكون مصحوبا بحذف وجه الشبه، وتلك هي أعلى درجات التشبيه لذلك أسماه البلاغيون تشبيها بليغا، وهو أن "تحذف فيه الأداة ووجه الشبه ويصير فيه المشبه والمشبه به كالشيء الواحد، وفي هذا زيادة للدلالة على اتحاد المشبه والمشبه به" [2]. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في وصفه للخمرة الصوفية:[3]

تنبه قد بدت شمس العقـــار وقد غلب الشعاع على النهار

سلافا قد صفت قدما وراقت أدرهـــا بالصغـــار وبالكبـــار

فما عصرت وما جعلت بدن ومـــا سبكت زجاجتها بنـــار

فالشاعر هنا يصف الخمرة وشعاعها، ولكي يبرز هذه الصورة اعتمد على التشبيه المؤكد المفصل "الذي تحذف فيه الأداة ويذكر وجه الشبه" [4].

فقد شبه تلك الخمرة المشعة بالشمس أو بالسلافات في إشعاعها ونورها، لتتوالى بعدها صور الششتري في وصف تلك الخمرة، وهي صور أضفى عليها صفات روحانية قيمة فالمشبه واحد هو الخمرة، أما المشبه به فمتعدد؛ حيث شبه هذه الخمرة بالروح، والعقل، و النار.

---

(1)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 174.
(2)- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البديع والبيان، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 56.
(3)- الديوان، ص 40.
(4)- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 56.

ويقول في موضع آخر: [1]

كم فراش واقع في خمرها لم يكن يحسب أن الخمر نار
أحرقت أحشاؤه ثم اغتدى يكشف الأسرار مخلوع الغذار

كما وظف هذا النوع من التشبيه في التعبير عن الوحدة المطلقة، يقول: [2]

وإن فهـــم الأسماء كان خليفـــة* وعامله في الرفع يعمل في الجر
وما شمت من بقرق الأنانية التي شعرت بها منظومة وسط الشعر
فأنت أنا بل أنت أنت هـــو الـــذي يقول أنا والوهم ما جـــر للغيـــر
و من لا يرى غيرا فكيف افتقاره وقد حق للتسليم والنظم والنثـــر

على هذا النحو فإن التشبيه يسهم بما له من قدرة على التقريب، والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشاعر تشكيلها، ورسمها، وهدف إليها للتعبيرعن آرائه وأفكاره الصوفية، من خلال قصائده العمودية الصوفية في هذا الديوان، وإن كان الأسلوب مبسطا وواضحا إلا أنه لم يفقده قيمته الفنية ؛ بل العكس حيث نجد التشبيه أكثر الذي يجري في كلام العرب، ولا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات أو القطعة من الأبيات، فهو يوسع المعارف، ويسهل على الذاكرة عملها، بما يقوم به من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.

2- في الموشحات:

وكما اعتمد الششتري على التشبيه في بناء الصورة وتكوينها في القصائد العمودية الصوفية، فقد اعتمده في موشحاته الصوفية، وذلك من أجل نقل عاطفته وتجربته للآخرين.

إن الصورة الفنية عند شاعرنا تنبع من الخيال، فهو مصدرها لذلك كان اهتمامه كبيرا بالخيال في تشكيل صوره بل وأجاد في رسم الصورة وتكوينها وهو ما يبدو من خلال هذا المقطع من الموشح: [3]

عد من الوهم والخيـــال واستعمل الفكر والنظـــر
ما الناس إلا كما الخيال فانظر إلى ماسك الصور

---

(1)- الديوان، ص45.
(2)- نفسه، ص 44
* الخليفة: وهو الإنسان الكلي، مظهر التجلي ومسرحه، ينظر: الديوان ص 40.
(3)- الديوان، ص 142.

الششتري يستحضر في هذه الأبيات نظرية الخيال التي جاءت عند ابن عربي موضحا أن رؤيتنا إما وهم نشهده بالحواس، وإما خيال نشهده بالحس المشترك، وعلينا أن نتجاوز ذلك بالاعتبار والعبور، فيلجأ إلى تشبيه العالم بالخيال، والعالم خيال وليس بخيال، فعلينا عبور الأثر؛ أي الصورة الخيالية إلى العين التي أسماها ابن عربي العين الثالثة [1] "؛ حيث إن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ولا ينصرف إليها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، فالصوفي على عكس الفيلسوف يعتمد على البصيرة والحس ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، والخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها". [2]

فالخيال إذن عند الصوفية ملكة من ملكات الإدراك التي تعلو على الحواس وتضارع العقل، والمتصوفة هم أرباب الخيال النابض الحر المحلق على مستوى التنظير والتطبيق في التراث العربي، يقول الشاعر [3]:

من يرق من سافل لعالي	**يعاين العين في الأثـــــر**
ما الناس إلا كما الخيال	**فانظر إلى ماسك الصور**
....	....
شرابها لاح كالزلال	**قد فاته الري وانحصر**
ما الناس إلا كما الخيال	**فانظر إلى ماسك الصور**

جاء شرح هذه الأبيات في الديوان بأن المظاهر الخارجية كالسراب تلوح كالزلال، لمن فاته الري (الارتواء)؛ أي لمن فاته الذوق الصوفي، ولم يسلك الطريق وأن الإنسان يستدل بالأثر على المؤثر، ثم ينظر إلى الأثر فيجده خيالا، فينظر إلى ماسك الصور ويصعد إليه، فهذه هي أول السعادة، والصعود هنا ليس إلى خارج، وإنما إلى داخل، فيرى المؤثر فيه (العين)؛ أي الدار، فإذا نظر الإنسان إلى الآثار رأى

(1)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 414.
(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 39.
(3)- الديوان، ص 143.

العين؛ أي الدار، والمثل العربي يقول:"أصبحت أثرا بعد عين"، والشاعر القديم يقول: "الدهر يفجع بعد العين بالأثر" والمعنى الصوفي هو أن ما ننظره فنحسبه آثارا هو الحقائق(1).

ومن الصور المعبرة عن كل هذه المعاني قول شاعرنا في هذا الموشح: (2)

صاح لاح الصباح للحبر　　　　بعد ليل دجاه كالحبر

أشرقت شمسه لمرآته

وتوارت حجاب ظلماته

فانثنـــى فائـــزا بلذاته

وترقـــى لنيل مرضاته

إن هذه الصورة فيها من سعة الخيال والدلالة وانتشارهما ما يجعلها تتجاوز نطاق البيت الواحد، فالشاعر يعبر عن إدراك العارف بالله –عز وجل- الذي رمز له بالحبر، وللنور الإلهي الذي رمز له بالصباح، بعد زوال الحجاب، والذي رمز له بالليل، ولجأ إلى هذه الصورة التشبيهية، فشبه ذلك الليل بظلمته الشديدة، وحجابه الكثيف بالحبر في شدة سواده، وقتامة لونه، مستخدما أداة التشبيه **(الكاف)** كرابط لفظي بين طرفي التشبيه.

فالشاعر محب يرى بقلبه ما لا يراه غيره، لذلك حينما رأى محبوبه شبه محياه بالهلال في نوره وضيائه. يقول في هذا الدور من الموشح(3):

تجلا لي فأبصرتوا　　　　بقلبي ذو الجلال

وناداني فلبيتوا　　　　وقال ليا تعال

بمرآتي وعاينتوا　　　　محياه كالهلال

كما يدعو الشاعر السالكين طريقه إلى دعوة من هو غافل عن هذا الطريق بأن يسمعوهم أشعارهم المنظومة ومدائحهم التي يتغنون بها فهي كالدرر والجواهر يقول(4):

أيا ناظم هنيئا صول　　　　بمولاك وافتخـــــر

وسمع من له مغفول　　　　مديحا كالدـــــرر

---

(1)- المصدر السابق، ص141.
(2)- نفسه، ص162.
(3)- نفسه، ص 96.
(4)- نفسه، ص 96

وقل لكل من يعذل ومن غاب أو حضر

ووظف الصورة التشبيهية في موشحاته أثناء حديثه عن الخمرة حين يصف سحرها وشعاعها وإشراقاتها فهي تبدو كالشمس، يقول(1):

جاءت بأنس النفس والسحر الحلال

نزّهت عن كل جنس جلّت عن المثال

وأشرقت كالشمس في أفق الجمال

وما دام الشاعر محبا متيما دائم الرجاء، يعشق في ذات عليا حتى أصبح مجنونا بهيامه ما جعله يستخدم الرمز الموضوعي الذي أخذه من شعر العذريين؛ شعر مجنون ليلى، يقول(2):

كمجنون ليلى على كل وادي ينوح ويبكي ألم البعاد

وعلى العموم فإن الششتري استخدم في معظم التشبيهات التي أوردها في ديوانه، أدوات التشبيه المتنوعة مع غلبة أداة التشبيه "الكاف"، وهذا الضرب من التشبيه هو أبسط مظاهر التشبيه، وأكثرها وضوحا، مما يفسر قوة طاقته الإخبارية، ولكن في الوقت نفسه يعرب- ربما- عن ضعف طاقته الإيحائية، فهو أقل توغلا في التصوير وهذا ما نجده أيضا في أزجاله من خلال ما سيأتي:

3- في الأزجال

اهتم الششتري بالتشبيه كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة في أزجاله الصوفية وقد استطاع الإفادة منه في قدرته على التوضيح؛ والتقريب على ما يناسب طبيعة الزجل، الذي يحاول الشاعر من خلاله تقريب معانيه، وأفكاره، وآرائه إلى العامة من الناس، والنفاذ إلى قلوبهم، لذلك راح يتفنن في استخدام اللغة العامية، ويطوعها للتعبير عن مذهبه في وحدة الوجود، ويبث فيها من تجربته الروحية فيبعثها حية ناطقة.

ومن هذه الصور المعبرة عن الوحدة المطلقة في أبسط صورة قوله في هذا المقطع من الزجل: (3)

انظر جمالي شاهدا في كــل إنســان

كالماء يجري نافذا في أس الأغصان

---

(1)- المصدر السابق، ص 121.
(2)- نفسه، ص 132.
(3)- نفسه، ص 268.

يسقى بماء واحــد والزهــر ألــوان

استطاع الشاعر أن يقرب هذا المعنى العميق المعبر عن الوحدة المطلقة بالاستعانة بالتشبيه الذي استمد عناصره من الطبيعة الأندلسية الرائعة، فالله -تعالى- موجود في كل الكائنات، على اختلاف ألوانها وأشكالها، فمثل هذا الأمر بالماء الذي يسري ويروي كل النباتات "**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ**"[1]، وعلى الرغم من أن الماء واحد، إلا أننا نجد الزهر ألوان مختلفة الأشكال والأصباغ والطعم أيضا.

ومن الصور التشبيهية أيضا قوله في هذا الزجل واصفا الخمرة الصوفية: [2]

مدامة تحـــي النفــوس ومن شرب منها سكر

قد انجلت لي كالعروس ورأيت شمسا وقمــر

يصف الشاعر هنا الخمرة الإلهية؛ خمرة المحبة والشوق والهيام؛ بأنها تجلت في أبهى زينة؛ فهي تشبه العروس في حلتها الجميلة الرائعة ليلة زفافها، ومن ثم رآها شمسا وقمرا، وهما (الشمس والقمر) رمزان تكررا كثيرا في شعره؛ حتى أصبح له قاموسه الخاص به، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من الشعراء المتصوفة أمثال ابن عربي والحلاج؛ فالشعر الصوفي لا يفهم إلا على سبيل التأويل، فلكل شاعر قاموسه الخاص، الذي لو أدركناه لسهلت قراءة شعره، فما بالنا بالشاعر المتصوف الذي يوجهنا منذ مقدمة ديوانه إلى فهم ألفاظه بغير معانيها المباشرة.

إضافة إلى ما سبق نجد أن الششتري كثيرا ما يلجأ إلى التشبيه، كي يوضح معنى من معانيه الصوفية التي قد يصعب فهمها، كما في هذا المقطع من الزجل: [3]

ما كل من صــور تحسبـــه حــــي

لس يشبه الفخار مطبــوخ لنــــــي

تراب وما هــ النـي كمــــــا عجــــن

وصوروا الفخـــار علـــــى يقيــــن

إن انكسر في الحين يــــــردوا طيـــن

وإن انكسر مطبوخ أهنـــــا شـــوي

لس يشبه الفخـــار مطبــوخ لنــــــي

---

(1)- سورة الأنبياء، الآية30.

(2)- الديوان، ص 140.

(3)- نفسه، ص 289.

فمن طبــخ يصعــد	**كمـــــــا طبـــــــخ**
والنـــي في طينـــوا	**إن عـــــاد لطـــــخ**
وهل ترى المطبوخ	**يرجـــــــع سبــخ**

في حقيقة الأمر لم تكن هذه الصورة غاية في حد ذاتها بقدر ما كانت وسيلة يرمي من خلالها الشاعر إلى إبراز نظريته، وشرح ما يريد التعبير عنه؛ معتمدا على التشبيه كوسيلة موضحا؛ أنه ليس كل من له صورة إنسانية في الظهور، وتم تصويره وخلقه هو حي مثل الفخار الذي لا يشبه بعضه بعضا، فالمطبوخ منه لا يشبه النيء، لأن النيء خليط من التراب والماء؛ فهو عجين، إن انكسر عاد في الحين طينا أما المطبوخ فإنه يبقى فخارا؛ أي يمكن لحمه، وكذلك بالنسبة للبشر لا يشبهون بعضهم البعض في درجة اليقين والعلم والمعرفة(1).

ومن الصور التشبيهية في أزجال الششتري قوله(2):

احضر يا من بـــرّا	**واعبر لديـــرنا**
تسقى كوس مسرّا	**من خمرة المنى**
لس يبقى فيها ذرا	**من وحشة الدّنا**
إلا كضوء شمـــس	**تشرق لشاربي**

إذا هي دعوة من الشاعر لكل من هو خارج الدير أن يلتحق به كي يسقى من كؤوس المسرة والسعادة، كؤوس الخمرة الإلهية حتى لا يبقى من به ذرة من وحشة وشرب من هذه الخمرة إلا وأشرق وأنار قلبه مثل ضوء الشمس؛ حيث شبه ما تفعله الخمرة بشاربها بما تنشره الشمس من ضوء ونور على الكون.

تلكم هي بعض الصور التشبيهية التي أوردتها على سبيل المثال لا الحصر، من أجل الكشف عن بعض جماليات التشبيه في ديوان الششتري من خلال الأشكال الشعرية الثلاث (القصيدة العمودية الصوفية، الموشحات، الأزجال)، والتي فيها أيضا من الصور الإستعارية ما يعبر، ويؤكد قدرة الشاعر على إبداع الدلالات الخفية.

(1)- المصدر السابق، ص288

(2)- نفسه، ص 97.

ثالثا: الصورة الاستعارية:

تبين من خلال الحديث عن التشبيه أنه قليل في الشعر الصوفي وهذا يرجع ربما إلى أن الشاعر الصوفي يجعل الباطن أصلا، والظاهر فرعا، فالباطن هو الحقيقة والظاهر هو المجاز، غير أن ذلك لا يعني أن الرؤية الصوفية تلغي الظاهر، وتنفيه في سبيل الباطن وإقراره، وإنما تؤمن بوجود علاقة سببية بين الظاهر والباطن، فهي تنظر إلى الظاهر بوصفه مظهرا لتجليات الباطن، وهو الله –سبحانه وتعالى- وبدائع صنعه فالعلاقة إذا بينهما لا تقوم على المقارنة الفاصلة، وإنما تقوم على التواصل، صلة الفرع بالأصل، والمسبب بالسبب.

وهذه الرؤية تتناقض مع التشبيه الذي يقوم على المقارنة بين شيئين، ولعله السبب في قلة التشبيه عند الشاعر الصوفي، والسؤال المطروح هنا؛ ما مدى توسل الششتري بالإستعارة في تصوير عوالمه الوجدانية، وما المساحة التي أفسحا لها في شعره الصوفي؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا العنصر، ولكن قبل ذلك نتوقف عند مفهوم الاستعارة عند النقاد؛ فالجاحظ مثلا يرى بأنها "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"(1).

وهي عند السكاكي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد له الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك، بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به"(2) وغير بعيد من ذلك يرى عبد القاهر الجرجاني على أنها "تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتعيره عليه، تريد أن تقول: رأيت أسدا"(3)، وما يبدو على تعريف الجرجاني للإستعارة أنه أكثر وضوحا وتفصيلا، وصولا إلى حد التفرد في بعض تعاريفه، مما قد يوصل للنظرة الحديثة، ومن ذلك قوله أيضا: "ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها بعض ملاحة لا تجدها في الباقي"(4)، وهو بهذا يقر بتعدد

(1)- أبوعثمان عمر بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيين، ج1، ص153.
(2)- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلي، ط2، القاهرة، 1940، ص 58.
(3)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 60، 61.
(4)- نفسه، ص 68.

وتنوع الدلالة الجمالية للفظة المعارة، كما يرى أن من بديع الاستعارة ونادرها خروجها عن المألوف إلى الغرابة. [1]

وإذا كان هذا رأي الجرجاني فإن الحاتمي يرى أن أحسن الاستعارة ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة[2]، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في قوله: "لو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ وكيف بح من الشكوى والصياح، مع ما أن له صوتا حين يوزن أو يوضح". [3]

فهذا الاختلاف بين القدامى في مفهومهم للاستعارة يجعلنا نخلص إلى أن من خصائص الاستعارة أنها تحدث تخلخلا واهتزازا في بنية الجملة، حتى تصبح العلاقة بين عناصرها المكونة لها غير قائمة على معايير الحقيقة والمنطق، كأن يسند الفعل إلى ما ليس له في الحقيقة، أو أن تضاف الكلمة إلى ما لا صلة له.بها..الخ، لذلك استهجن بعض القدامى قول أبي نواس الذي جعل فيه للمال صوتا أبح؛ أي جعل الصوت مضافا إلى المال، وهذا مخالف تماما للحقيقة، ومن خصائصها أيضا تحقيق الإيجاز، وتشكيل الدلالة المطلقة المبهمة التي تتيح لنا فرصة التأمل والتأويل.

وإذا ما تأملنا الاستعارة في ديوان الششتري، فإن أول ما نكشف عنه –كما سلف الذكر- كون الاستعارة أكثر تواترا في الديوان مقارنة مع نسبة تواتر التشبيه، وهذا ما يؤكد سعي شاعرنا خلف أمرين يتحققان ربما في الإستعارة أكثر منه في التشبيه.

الأول: السعي وراء القيمة الجمالية، حيث كلما زاد التشبيه خفاء وغموضا ازداد المعنى حسنا وجمالا، يقول الجرجاني في هذا الشأن "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما

---

(1)- المرجع السابق، ص 66.

(2)- أبو علي الحاتمي، الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، (د ط) بيروت، 1965، ص 71.

(3)- أبوعلي الحسن ابن رشيق، العمدة، ج، ص 226.

تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا، إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع"[1].

الثاني: تحقيق الإيجاز على مستوى التركيب النحوي، فالفرق واضح جدا عندما نعبر عن المعنى الواحد بمجاز استعاري فتقول: رأيت أسدا أو أن نعبر عنه بمجاز تشبيهي فتقول: رأيت رجلا مساويا للأسد في البطش والشجاعة.

وانطلاقا مما سبق سأحاول تأمل الاستعارة في الديوان الصوفي للششتري من خلال ما سيأتي:

1- الصورة الاستعارية في القصيدة العمودية الصوفية

إذا كانت الاستعارة نمطا من التشكيل الجديد للعلاقات بين الأشياء على مستوى الواقع، فإن الشيء نفسه قد تحدثه الاستعارة على مستوى اللغة من خلال تشكيل وشائج غير مألوفة بين عناصر الجملة الواحدة بحيث يستعصي على العقل أن يقبل اقترانها واقعا، ومن أمثلة ذلك أن يرتبط الفعل بفاعل لا يمكن في الأصل أن يقوم به، أو يرتبط بمفعول لا يمكن في الواقع أن يقع عليه، أو أن تضاف الكلمة إلى ما يستحيل أن تضاف إليه، أو أن توصف بما لا يمكن أن توصف به...الخ، وعليه يمكن أن نقسم الاستعارة تقسيما نحويا دلاليا على النحو الآتي: [2]

- مركب استعاري فاعل مثل: أشرق الأمل، تغني الشمس.
- مركب استعاري مفعولي مثل: زرعت أحلامي، دفنت ذكريات.
- مركب استعاري إضافي مثل: زرعتم شجر الحزن، شيدنا قصور الأمل.
- مركب استعاري وصفي مثل: الأحلام الوردية، الحزن الأسود.
- مركب استعاري اسمي مثل: الليل يطيل غضبه، الشمس تغرد، الربيع يبتسم

ولعل أول ملاحظة من شأنها أن تلفت الانتباه في هذا الديوان هو غلبة المركب الاستعاري الإضافي ولعل ذلك يعود إلى ما تتيحه الإضافة من توليد معان جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تهيئه من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعمد الششتري إلى ما يبيحه هذا

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 287.

(2)- ينظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة إحصائية، النادي الأدبي (د ط) جدة (السعودية) 1990، ص 202.

التركيب من تداخل بين الألفاظ، بغية الوصول على معانيه البعيدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو في كثير من هذه التراكيب يولد استخدامات جديدة عندما يؤلف بين ألفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبر عن مراده، كما أن أكثرها يظل غامضا عصيّا على الفهم الصريح، لغرابته وجدته، ولارتباطه بتجربة خاصة هي تجربة الشاعر الصوفية في رحيلها وعروجها إلى ما لا يدرك أو يفهم.

ولتوضيح هذه المسألة أكثر لنا أن نستأنس ببعض الصور الاستعارية الواردة في قصائد الششتري الصوفية، محاولين كشف ما فيها من جمالية وللوقوف على ذلك لابد لنا "من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية، ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ذلك أن إضافة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلت به، وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة، مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق"(1)، وبالتالي يوقظ الشعورية، والموقف الشعري في آن واحد.

يقول الششتري: (2)

دجى غيهب*التفريق قد زال واشمطا … وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطــا*
و أدحض نور الأنس سدف*دجنتـــي … فأصبحت لا أشكو فراقا ولا شطحـــا
وولت جيوش الشفـــع عنـــد لقائـــه … كفعل خميس الزنج حين يرى القبطا

إلى أن يقول: (3)

فسيان عندي البعد والقرب والنوى … وما هابني قبض ولا أبتغي بسطـــا
وهمت بذات (كان) بيني وبينهـــا … من الوهم بحر وقد وجدت له شطا

فواضح من خلال هذه الأبيات اعتماد الششتري على مجموعة من الاستعارات التي تكاملت وتضافرت صورها الجزئية من أجل تكوين الصورة العامة، وذلك من خلال (دجى غيهب التفريق، أقبل صبح الجمع، أدحض نور الأنس، ولت جيوش الشفع

---

(1)- فايز الداية، جماليات الأسلوب، ، ص 119، 120.
(2)- الديوان، ص 53.
* غيهب: الغيهب: شده سواد الليل والحمل، يقال جمل غيهب: مظلم السواد. لسان العرب، ج1، ص653.
* شطا: شطت داره تشط وتشط وتسط سطا وشطوطا: بعدت. لسان العرب، ج7، ص333.
* سدف: السدف بالتحريك ظلمة الليل، لسان العرب، ج9، ص146.
(3)- الديوان، ص 53.

بحر الوهم...)، فكلها استعارات تضافرت صورها الجزئية من أجل تشكيل الصورة الكلية العامة التي تكشف عن تفاعل الشاعر، والحقيقة المطلقة التي يبحث عنها ويسعى لبلوغها.

فالششتري يحاول أن يقيم مقارنة في هذه الأبيات بين مقام الجمع والفرق موضحا أن البعد غير المعبور بين الله والإنسان لا وجود له عند العارف الذي يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق، وتدور عليه أحوال البشرية، وهذه المقارنة تحيل إلى الأول، من حيث هو نور وهداية، اعتمادا على إظهار الثاني من حيث هو متاهة وضلال، ويكمل هذا المعنى البيت الذي يأتي بعد هذه الأبيات فيقول: (1)

وهمت بذات كان بيني وبينهـــا   من الوهم بحر قد وجدت له شطا

هنا يبدو واضحا اقتران "دجى غيهب التفريق" بـــ "بحر الوهم" وارتباط "صبح الجمع" بـــ "الشاطئ"، وما تجاوزُ البحر إلى الشاطئ إلا تجاوز للأوصاف البشرية وصولا إلى المطلق الذي يمنح الاستقرار والطمأنينة، وذلك ما يمنحه الشاطئ، ويجد الضوء والانكشاف والتحقق، وذلك ما يمنحه صبح الجمع، فتزول الحيرة،وتتبدد مظاهر الاضطراب. (2)

وفي تعبير آخر عما تملكه الهوى الذي لعب بقلبه وأسكره قوله: (3)

سقيت كأس الهوى قديمـــا   من غير أرضي ولا سمائي

أصبحت به فريد عصــري   بين الورى حاملا لوائـــــي

فالشاعر في هذين البيتين يصور لنا صورة هذا العاشق المحب الذي سقاه الحب كأس الهوى، وهو رمز للخمر الصوفية، وهو العلم* الذي يعطي الابتهاج والسرور حتى أصبح فريد عصره؛ لأن هذا الشرب لا يكون إلا للعارف بالحقيقة الربانية.

كما اعتمد على الصورة الاستعارية في تعبيره عن الحب الإلهي، يقول: (4)

قد كساني لباس سقم وذلـــة   حب غيــداء بالجمـــال مدلـــه

(1)- المصدر السابق، ص 53

(2)- ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 300، 301.

(3)- الديوان، ص 33.

(*) ينظر: نفسه، ص36

(4)- نفسه، ص 57، 58.

سلبتنـــــي وغيبتنـــي عنـــــي وغدا العقل من هواهـــا مولـــه
سفكت في الهوى دمي ثم قالت يـــا طفيلي عشقتني أنت أبلـــه
إن ترد وصلنا فموتـــك شـــرط لا ينال الوصال من فيه فضلـــه
طهر العين بالمدامـــع سكبــــا من شهود السوى يزل كل عله

فالششتري كما هو واضح في هذه الأبيات يعتمد على الاستعارة في تكوين صوره وتشكيلها وتلوينها باللون الذي يريد، فهي تعبر عن مشاعره المتدفقة اتجاه الذات العليا، تعبر عن هيامه وعشقه لهذا المحبوب الأعلى، فغدا فيه العقل هائما راغبا في الوصول واللقاء، ولكن لا ينال هذا اللقاء (الاتحاد) إلا من اجتاز الطريق والتزم الشروط ومن بين هذه الشروط، الفناء في المشاهدة (مقام الفناء في الذات العليا)، فهو تجرد عن الأغيار، وتجرد من كل ملذات الحياة الدنيا، وتطهير للنفس من كل الأمراض، وارتضى الفقر والانقطاع عمن سوى الله تعالى، وهذه المعاني كلها جسدتها هذه الصور الجزئية التي ذكرها الششتري في هذه الأبيات، مثل "كساني لباس سقم وذله"، و"سلبني وغيبني عني" و"سفكت في الهوى دمي" ، "طهر العين بالمدامع سكبا".

والمعاني نفسها نجدها في قوله: (1)

طويت بساط الكون والطي نشـــره وما القصد إلا الترك للطي والنشر
غمضت عين القلب غير مطلـــق* فألفيتنــــــي ذاك الملقـــب بالغيـــر

والملاحظ عند الششتري من خلال ما سبق ذكره أن هناك مستويين للاستعارة :
الأول: متمثل في الظاهر لقارئ الديوان، وذلك في نسبة الألفاظ لغير ما وضعت له في اللغة.

والثاني: هو الجانب الدلالي الإيحائي الجديد في شرح النصوص الشعرية؛ حيث تنسجم في مستواها العميق مع التفكير العرفاني الذي يضفي على الكلمات تأويلا صوفيا يعتمد في الوصول إليه على القلب والحدس، مما يكسب الصورة الاستعارية قيمتها الجمالية.

و سأحاول استقصاء البعد الجمالي الناشئ عن توظيف المكنى من الاستعارة بشكل غالب على التصريحي منها في القصائد الصوفية للششتري، وربما سعى الشاعر إلى

(1)- المصدر السابق، ص 51.
* مطلق: المقصود هنا الطلاق الشرعي أي أنه لم يستخلص من الكون الأرضي، ينظر الديوان ص

ذلك لخدمة التجربة الصوفية عنده لأن الاستعارة التصريحية تمنحنا الدلالة المحددة التي لا تحتاج إلى التأويل، فهي "وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه؛ أي إن الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه"[1]، فقول الشاعر مثلا: [2]

هل لكم في شرب صهبا مزجت فهي ما بين اصفرار واحمرار

وقوله أيضا: [3]

يا صاح هل هذه شموس تلوح للحي أم كؤوس

ضم صورتين استعاريتين؛ حيث استعار الشاعر في البيت الأول صورة "صهباء" ودقق المستعار له وهو "الخمرة" بقوله (ما بين اصفرار واحمرار).

أما البيت الثاني فقد استعار للخمرة صورة "شموس" ودقق المستعار له في عجز البيت بقوله (أم كؤوس)، فالاصفرار والاحمرار وكذا الكؤوس كلها من متعلقات الخمرة، وهذا ما يؤكد أن المشابهة بين طرفي الاستعارة واضحة جلية، لا يكتنفها الغموض الذي يدفعنا إلى التأويل.

أما الاستعارة المكنية فإنها تمنحنا التدقيق الدلالي الذي يصنع تعدد الدلالة واستمرارها من خلال قابليتها للتأويل؛ لأن التشبيه في هذا النوع من الاستعارة "وصف لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه، ولا يتراءى لك إلا بعد أن تخرق إليه سترا، وتعمل تأملا وتفكرا"[4].

ومن ذلك قول الششتري: [5]

سهرت غراما والخليون نـــوم وكيف ينام المستهـــام المتيـــم

ونادمني بعد الحبيب ثلاثـــــة غرامي ووجدي والسقام المخيم

فتفسيرنا للاستعارة المكنية الواردة في البيت الثاني لا يمكن حصره في تجليها اللغوي عبر عناصر التركيب النحوي المستوعب لها، بل إننا نخترق هذا التركيب ونزيح أستاره بحثا عن الدلالات الماورائية، وكم هي متعددة ومتجددة، إلى حد تتعدد فيه القراءات، فتختلف من متلقي إلى آخر.

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي، (د ط)، القاهرة (مصر)، (د ت) ، ص 42.
(2)- الديوان، ص 44.
(3)- نفسه، ص 51.
(4)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 45.
(5)- الديوان، ص 66

فالقراءة الأولى مثلا: أن العارف بالله الذي يسعى للوصول إلى الذات العليا هو دائما في حال يقظة وسهر، من فرط غرامه وعشقه، وندماؤه في سهره ثلاثة: غرامه ووجده وسقمه، ويقول في موضع آخر(1):

ومزقت أثـــواب الوقـــار تهـــتكـــا عليك وطابت في محبتك البلـــوى

فما في الهوى شكوى ولو مزق الحشا وعار على العشاق في حبك الشكوى

فالوقار شيء معنوي وليس له أثواب تمزق، ولكن الشاعر استعار هذه الألفاظ لكشف بعض الأسرار الصوفية التي آمن بها، للوصول إلى المقام الأعلى؛ مقام البقاء وقوله أيضا(2):

مدامة كلما تجلت بأنوارها تسجد الشموس

فالشموس لا تجسد ولكن الشاعر استعار هذه الكلمة للدلالة على معان كثيرة منها: أن هذه الخمرة إنما هي خمرة المعرفة والتجليات النورانية تفعل بشاربها فعل السحر، كلما تجلت لديه؛ فالشموس التي يضرب بها المثل في النور والضياء تجسد هذه الخمرة؛ خمرة الذات الإلهية.

يقول الشاعر في سياق آخر:(3)

كشف المحبوب عن قلب الغطا وتجلى جهرة مني إليـــــــّا

أي حسن ما بدى إلا لمـــــــن قد طوى العقل مع الكون طيّى

فهذه الصور التي وظفها في هذه الأبيات تكسب المعنى روعة وسحرا، وتجذب إليه المتلقي، قصد كشف بعض الدلالات، والأسرار الخاصة.

وعلى العموم فإن الأمثلة السابقة المتعلقة بالاستعارة جاءت مكنية، بل إن المتصفح لديوان الششتري الصوفي يكتشف ذلك وعليه نستطيع أن نقول بأن سيطرة الاستعارة المكنية على حساب التصريحية في هذا الديوان، يفسر قدرة شاعرنا على توظيف المعاني الخفية من خلال الأنساق التعبيرية القابلة للتأويل الذي يحدد نبض الحياة في أشعاره، ويمنحها خصوصية وحيوية دلالية تغري وتحفز على القراءة

(1)- المصدر السابق، ص34.
(2)- نفسه، ص51.
(3)- نفسه، ص80.

المستمرة والمتجددة، وهذا شأن الشعر الصوفي على العموم، فهو يستدعي القراءة تلو القراءة، كما يستدعي التأمل والتمحص والتأويل.

2- في الموشحات

لقد اعتمد الششتري على الصورة الاستعارية في موشحاته الصوفية وأجاد في رسمها وتكوينها، كما نوع في استعمالها بين التشخيص الذي يميل فيه إلى منح الصفة الإنسانية إلى ما ليس بإنساني كالجمادات و الأمور المعنوية الأخرى، فهو كما يقول محمد النويهي "قدرة الشاعر على الحياة في ما لا حياة فيه، وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات بمعنى أن يتخيلها أشخاصا أحياء قائمين بأنفسهم"(1).

ومن أمثلة ذلك قوله: (2)

مقلتـــــي تبـــدى ما أخفيت من وجدي

بأبــــي أهيف رجعت ككشجيه*

شـــادن* أوطف* بدا ورد خديـــه

كالقنـــا الملذى* يحوم على الورد

منيـــــة القلـــب عبيدكــــــم هيمـــان

فلا يخفى ما في هذه الصور من تعبير عن شدة الصبابة، والوله بالمحبوب حيث راح الشاعر يتغزل بعيونه الساحرة التي استطاع أن يمنحها صفات إنسانية، وقد أبدع في ذلك حين جعلها عن طريق الاستعارة المكنية؛ فحذف المشبه به، وذكر المشبه، وأعطى لنا صورة لهذا العبد الضعيف الهائم بعشق المحبوب الذي يرمز إلى الذات العليا حيث يصور محبوبه بذلك الغزال جميل العينين، نحيل الخصر، يتمتع بحمرة خد واضحة، جلية تشبه الورد، ومن شدة خوفه على هذه الورود من أن يقترب منها أحد ليقطفها، قام بحمايتها بعينيه، وكأنها تشبه الرماح التي تقوم بجولات حراسة لحماية ذلك الورد.

(1)- محمد النويهي، ثقافة النقاد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1949م، ص249.
(2)- الديوان، ص 128، 129
*ككشجية: معناها نحيل الخصر
*شادن: غزال
*أوطف: جميل العين
*القنا الملذى: الرماح

يتابع الشاعر رسم صور مختلفة لمحبوبه حين يشتد حنينه، وشوقه إلى الذكريات والأيام الخوالي، يقول[1]:

يا مذكري أوطاني وإلفي وخلانـــــــي
هل مخبر عن حالي وكأسي وندمــــــاني
ربة الحجال والخال ودرة الجمال تجلا لي
بدت ولم تخبي وهي في الحجب
للعقول تسبي
حجابها أنـــــــوار وكشفها أســـــــــرار
راحتها راحتـــــــي ونـــــاري وجنتـــــي
سكري بها طاعتـــي وتكفيـــــــر زلتـــــي

فإن كان الاستهلال بالمقدمة الطللية نمطا فنيا دأب عليه الشعراء في العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام، ثم تخففوا منه فيما بعد، فإنه يعود عند الششتري في شعره الذي سخره لنشر مذهبه الصوفي، وإن لمسنا بعض التداخل في شعره بين المقدمة الغزلية والخمرية والطللية، فلا تكاد تميز بينها لأول وهلة، وفي هذه الأبيات يستوقفنا الششتري بذكر الأوطان والأماكن التي أضحت أثرا بعد عين وقد تمكن من استنطاقها فهو يكلمها وتكلمه ويحاورها، وتحاوره عن طريق التصوير الإستعاري.

ومن الصور البديعة أيضا وصف الشاعر للخمر الصوفية (خمرة المعرفة) يقول:[2]

أي مدامة وأي خمرة وأي خمار وأي طرب وأي عنـــا
في ريـــاض تفتحـــت أزهـــــار وأنـــــارت لنـــــــا
والطيور فـــي منابـــر الأشجـــار تخطـــب بيننـــــــا

فالششتري في مقامه هذا يصف الخمرة ومجلسها وما يحيط بهذا المجلس من أزهار وأطيار ورياض، فهي خمرة ليست كالخمرة العادية المادية التقليدية الدنيوية إنها خمرة المعرفة، خمرة الذات الإلهية، حيث تتفتح الأزهار في مجلسها، وتنير الجالسين، والطيور، تقف خطيبا في منابر الأشجار، إنها من الصور الرائعة التي استقاها الشاعر من الطبيعة، معتمدا في ذلك التشخيص والتجسيد.

(1)- الديوان،379.
(2)- نفسه، ص 90.

وعلى العموم فإن السهولة والبساطة وعدم التعقيد من السمات المميزة للتصوير عند الششتري في موشحاته الصوفية.

3- في الأزجال:

لقد تفنن الششتري في رسم الصورة الاستعارية عبر أزجاله الصوفية، معبرا في ذلك عن عواطفه، ومواجده وأحواله، كما عبر عن مذهبه في الوحدة المطلقة، وجاء هذا التعبير في بساطة نادرة ولغة قريبة سهلة، حيث نزل بها إلى العامة في الأسواق والطرقات، مما سهل على الناس حفظها وترديدها.

ومن صوره البديعة في وصف الخمرة الصوفية في هذا الدور من الزجل قوله: (1)

مــــــدام بسناهـــا	**مزقت ستر الظلام**
ومن نور هداهـــا	**قد ظهر بدر التمام**
ومن اختم أناهـــا	**سكر الصب فهـــام**

فالششتري في هذا المقطع من الزجل الصوفي يصف لنا الخمرة الإلهية، بأنها ليست خمرا عادية، بل هي خمرة نورانية تشع نورا وسناها يمزق الظلام ويكشف الحجب حتى يستطيع العارف المحب المحقق الوصول ومعرفة الحقيقة، فهي هداية ومن نورها يظهر بدر التمام حيث الحقيقة؛ والكمال والبهاء، ومن وصل سكر وهام وارتقى في مقامات الصوفية.

هكذا تكون الخمرة الصوفية رمز للحب الإلهي؛ لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد، والسكر المعنوي والغيبة بالواردات القوية ويفنى كل ما في الكون ولا يبقى سوى الله تعالى.

ولا يزال الشاعر المحب المتيم بالجمال الأبدي، يعبر عما يشعر به من جوى وسهاد، نتيجة لما يكابده من عشق ووجد وهذه الرغبة الملحة في مداومة الوصال والقرب، يلجأ فيها الشاعر إلى استخدام الرمز للتعبير عن تلك المعاني السامية، كما يلجأ إلى توظيف الاستعارة في رسم هذه الصور، وتشكيلها، ومنها قوله في هذا الزجل: (2)

يا كعبة الحسن يا عمادي	**فنائـــي فيك غاية الثبــوت**

---

(1)- المصدر السابق، ص 322.

(2)- نفسه، ص 230.

يا كنزي يا مذهب اعتقادي ذكــرك لقلبي أجــل قــوت
أش حــال نقول لولا مــا الأعادي وإنما نلزم السكوت
وخوفي منك مسكني مسكة فصرت كالمهــر باللجــام
وإن تعديــت فيــك حــدي تقتلني هيبتك دون حسام
يا شمس يا بدري يا حياتي حسادي فيك في الورى كثير
وكلهــم يشتهــوا مماتــي وإنمــا ذاك لـــم يصيــــر
إحي رسومي ومــد ذاتــي واكتب لعبــدك بــذا ظهيــر
نصك لأهل الدعاوي صكه يكفوا عــن جملة المــلام
وأنا بسيف الثنــا بيــدي نضرب رقاب أهل الاتهام

....

....

فككت رمز المعمــى فكــه وأظهرت معنى الألف بلام
وجاءت سعاد أسعدت لتبدي من حسنها ما حوى اللثام

إلى أن يقول: (1)

بالله إن جيت أرض مكــه بلغ إلى قطبها الســلام
عاطر مجدد كما هو عندي ورد بعد السلام ســلام

استعان الشاعر في هذه الأبيات بالتشخيص والتجسيد في تشكيل صوره المتنوعة فيبدو للقارئ أنه أمام شاعر عذري، من المحبين العاشقين المتيمين، وهذا ما يبدو لنا جليا من خلال هذه الصفات المتتالية التي راح الشاعر يخلعها على محبوبه، فهو كعبة الحسن، وهو كنزه ومذهب اعتقاده، بحيث ملكه هذا الحب، وملك عليه كيانه، فأصبح مثل المهر الممسوك باللجام، وصار المحب محافظا على صلته وعلاقته بمحبوبه فهيبته تستطيع قتله في أي وقت، دون حاجة إلى سيف، وهذا المحبوب هو شمسه وبدره، وحياته، وهو لا يمل الثناء عليه، بحيث يستطيع بسيف هذا الثناء أن يضرب رقاب أهل الملام والاتهام(2).

وعلى العموم فصور الششتري تتميز في الجملة بالعمق مع ما ينجر عنه أحيانا من تعقيد في التركيب، أو إغراب في الدلالة، كما تتميز بالوضوح مع ما ينجر عنه

(1)- المصدر السابق، ص 231، 232.
(2)- ينظر سالم عبد الرازق سليمان المصري، التصوف في الأندلس، ص242

أحيانا من سطحية، وعليه نستطيع أن نقول بأن صوره يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال، فهي لا تتطلب من القارئ جهدا كيرا في التحليل بقدر ما تترك له مجالا للذة الاكتشاف، فهو بذلك قد جمع فيها بين قلة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى.

رابعا: الصـــورة الرمزيـــة:

الرمز الشعري هو " جماع المتقابلات والدلالة الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التخييلي والإحالة إلى التجربة المادية بـــين المحـــدود واللامحـــدود والمتناهي واللامتناهي، بين الإنكشاف والإحتجاب بين ما هو صائر متحول، وبين ما هو ثابت دائم "[1]، لذلك كانت " الصورة الرمزية ذاتية لا موضوعية... وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل، والوعي الباطن، ثم هي مثالية نسبية؛ لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها"[2].

إن الحديث عن الرمز والإيحاء والإشارة هو حديث عن التعبير الصوفي فـــي صميمه، وذلك لتعويل الصوفيين على الإشارة وتجنبهم العبارة فـــي أغلـــب أحـــوالهم" والإشارة ما يخفى عن المتكلم كشفه للطافة معناه"[3].

و الرمز عندهم" معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به غير أهله"[4] ، و في هذا ما يدل على وجوب اختراق الظاهر في النص الـــصوفي، إذا مـــا أريـــد الوصول إلى المعنى المخزون في باطنه، وهذا الأمر موجود في أغلب كلام الصوفيين سواء أكان نثرا أم شعرا، وهو في الشعر أوكد لما يتطلبه الشعر من بعد عن المباشرة لكنه لا يكون فيه مجرد لفظة مفردة وإنما سيكون صورة رمزية.

و قبل الشروع في إيضاح الصور الرمزية عند شاعرنا ينبغي الإشارة إلـــى أن هناك من الباحثين من يرى أن الصوفيين يرفضون الرمز" فكلما ساقتهم العبـــارة إلـــى استعمال صفة حسية أو غير حسية تتعلق بالكائنات المحدثة سرعان ما يعلنون بعـــدها عن المراد، فهم ينفونها، ويظهرون بطلانها ويعلنون هكذا إلى نفي كل ما هـــو قـــائم ومتداول في عالم الظواهر وفي مجال الأحداث الإنسانية "[5]، وهذا كلام صحيح حيث إنهم يصدرون في فعلهم هذا من حرصهم على تنزيه الله -سبحانه وتعالى- غيـــر أن هذا لا ينفي أن تكون لهم رموز عبروا من خلالها عن أحوالهم الوجدانية في مأمن من

([1]) - عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، المركز المصري لتوزيع المطبوعات،(د،ط)، القاهرة 1988 ص116.

([2]) - محمد غنيمي هلال، النقد الإدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر (د،ط). (د،ت) ، ص 395.

([3]) - أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص 414.

([4]) - نفسه، ص414.

([5]) - عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، نشر جامعة دمشق (د. ط) ، 1402 ه،1982، ص 69.

هذا المحذور، ومما يؤيد ذلك ما نجده عند الششتري ففي شعره يميل كثيرا إلى تجريد صور رمزية منتزعة من الحقل الصوفي نفسه، وبخاصة في أزجاله، ومن ذلك قوله[1]:

ألف قبل لامين وهاء قوة العين
ألف هوت الاسم
ولامين بلا جسم
وهاء آية الرسم
تهجى سر حرفين تجد اسما بلا أين
حروف كلها تتلى
ترى القلب بها يجلى
و يسلا بعد ما يبلى
و يدرج بين كفنين برمزين رقيقين

إننا أمام نص شعري ذي خصوصية عرفانية، ينطلق الشاعر فيه من رؤية صوفية تحددت وفقا لها علاقته بالله سبحانه وتعالى، وهي كما تقدم، علاقة محبة وعبودية، لذلك ينبغي قراءة هذا النص في ضوء هذه الرؤية ومعطياتها، ولذلك كانت " رمزية الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني، وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين الشعر في رمزيته العرفانية وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية، بين الإلهي والإنساني"[2] .

فالشاعر هنا يعبر عن علاقة المحبة التي تربطه بالله سبحانه وتعالى، ويصور هذا الحب الذي شغفه بصورة رمزية استفاد في رسمها من اشتقاق حروف لفظ الجلالة الذي هو اسم الذات العليا، مستلهما من ذلك معاني عرفانية أملتها عليه حالته الوجدانية التي يعانيها وهي حبه لله تعالى، ولذلك جاء اشتقاقه لحروف اسم الجلالة متسقا مع هذه الحالة، فالألف تشير إلى الألفة والألفة لا تكون إلا بتأليف الله سبحانه بدليل، قوله

(1)- الديوان ، ص 243،244
(2) - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 405

تعالى: " **وَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِي الأَرْضِ جَمِيعاً مَّا أَلَّفَتْ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَـكِنَّ اللّهَ أَلَّـفَ بَيْنَهُمْ** "[1].

و الألف عند الصوفية أيضا إشارة إلى الذات الأحدية؛ أي الحق تعالى من حيث أنه أول الأشياء في أزل الآزال[2] ، لذلك قال الشاعر " ألف قبل لامين"، فاللام الأولى عبارة عن الجلال، ولهذا كان اللام ملاصقا للألف؛ لأن الجلال أعلى تجليات الذات وهو أسبق إليها من الجمال واللام الثانية هي عبارة عن الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق -سبحانه وتعالى- أما الهاء الذي هو عين الإنسان[3]، فهي إشارة إلى العلم الإلهي وهذا ما يؤكده أحد الصوفية بقوله: "إذ الهاء من مكتوبات اسمه عبارة عن هويته المختصة بعلمه" [4].

فالأبيات واضحة الدلالة، حيث كانت علاقة الشاعر بهذه الأحرف علاقة حب وهيام، وليس ببعيد عن الفهم العام ما المحب لله أن يستلهمه عند سماعه أو التلفظ به من معان عرفانية تفوق الوصف، لأنه لا يقف عند الألفاظ بل يغوص في أعماقها وذلك لأن الصوفي إنسان مولع بالحقيقة، والحقيقة باطنة وراء ظواهر الأشياء، فهو لا يقف عند الأسماء دون المسميات، ولا تحجبه الألفاظ عن المعاني، بل يتملأ لفظ الجلالة بوجدان المحب، فيكون له من كل حرف فيه معنى، وأبرز ما يتجلى له ذلك في أوقات الذكر، علما بأن الذكر بلفظ الجلالة مفردا لا يكون إلا للواصل الفاني لا للمريد المبتدئ، ولذلك قالوا:"أفضل صيغ الذكر للمريد قول: لا إله إلا الله مادام له هوى، فإن فنيت أهويته كلها كان ذكر الجلالة أنفع له"[5].

([1]) – الأنفال، الآية 63.

([2]) – ينظر عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص19.

([3]) – نفسه، ص20، 22.

([4]) – أحمد بن علوان، التوحيد الأعظم، تحقيق عبد العزيز سلطان، مطابع الفصل للأوفست، ط2، صنعاء، 2000م، ص114.

([5]) – عبد الوهاب الشعراني، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، تحقيق طه عبد الباقي سرور والسيد محمد الشافعي، المكتبة العلمية، بيروت، ص100.

ويبدو أن الششتري من خلال هذا الزجل أنه قد رسم صورة كلية لحالة الــذاكر المحب الذي هام في المذكور، مع اعترافه بأن الفضل في ذلك عائد إلى الله -ســبحانه وتعالى-،ولذلك فإن هيامه بلفظ الجلالة وما علمه أو دراه منه إنما كان مما علمــه الله إياه وامتن به عليه وهذا ما أكده وسبقه إليه الحلاج في قوله[1]:

أحرف أربع بها هام قلبي — وتلاشت بها همومي وفكري

ألف يألف الخلائق بالصفح — ولام على الملامة تجري

ثم لام زيادة في المعاني — ثم هاء بها أهيـــــم وأدري

كما يؤكد الشاعر في زجل آخر حيث يصور لنا تعلق الخلق بهذا الاسم الأعظــم وتولههم فيه، وطمعهم في نيل بعض من معانيه العرفانية التي يؤتيها الله سبحانه وتعالى من يشاء من عباده؛ لأنه علم لدنى يوهب ولا يكتسب يقول[2]:

لله لله هاموا الرجال — في حب الحبيب

الله الله معي حاضر — في قلبي قريب

ادلل يا قلبي وافرح حبيبك حضر

و اتنعم بذكر مولاك وقص الأثر

واتهنى وعش مدلل مابين البشر

دعوني دعوني نذكر حبيبي — بذكروا نطيب

الله الله معي حاضر — في قلبي قريب

إلى أن يقول: [3]

أناهــ معنى المعاني وسر الوجود

فاتنزه في لطف صنعي واحفظ الحدود

واخرج عن من سوائي تحظى بالشهود

تدخل حضرة صفائي — جوار الحبيب

الله الله معي حاضر — في قلبي قريب

إذا فالصورة هنا رمزية إيحائية وليست لغزا جامدا عما قد يتوهج، ولعلك تلاحظ ما فيها من إيقاع موسيقي من خلال تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وتكرار المقاطع

(1) – الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، صنعة وأصلحه كامل مصطفى الشيبي، دار أفاق عربية، ط2، بغداد، 1404ه، 1984م،ص:52.
(2) – الديوان، ص88.
(3) – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 405

أيضا بحيث تأتلف مع السياق العام للزجل لفظا ومعنى، حتى تتلاقى، لترسم صورة كلية ذات إيحاء رمزي عرفاني عميق يوحي بالحالة الوجدانية للشاعر، وهذه خصيصة من خصائص الصورة الرمزية، تضفي على الزجل الصوفي مزيدا من الجمال وتعمق من مستوى الإيحاء فيه.

ولا يمكن فهم هذه الصورة الرمزية إلا في ضوء الرؤية الصوفية ولا يكون الاقتراب من فضائها العرفاني إلا بالتسلح بهذه الرؤية، ولعل هذا شرط في معرفة الصورة الرمزية، "إذ تتوقف علاقة القرب من الصورة الرمزية أو البعد عنها لدى القارئ على درجة من درجات التوافق بين القيمة المعرفية للرمز والإيحاءات الانفعالية والجمالية والرصيد الثقافي الذي يحمله هذا المتلقي"(1).

وينطوي تحت الصورة الرمزية قوله أيضا: (2)

مطيتنا للمنزل الرحب صبرنا   على الضر إن النفع في ذلك الصبر
ومن يقتبس نار الكليم فشرطه   ولابد ترك الأهل بالطوع والجبـــر
وفي الخلع للنعين ما قد سمعته   مقام ولكن نيط بالخلق والأمـــــر

....

فأنت أنا بل أنت أنت هو الذي   يقول أنا والوهم مـــاجر للغيـــر

تبدأ فاعلية الصورة الرمزية في هذه الأبيات من القصيدة الصوفية عند الوصول إلى الحل، ليصبح "اللغز رمزا عرفانيا"، يشير إلى حال الفناء الذي يستولي على العارف، فيفنيه عن نفسه وعن الوجود من حوله فيدخل في وحدة شهودية ، لا يرى فيها التجلي الإلهي بنور بصيرته، وتتضح ملامح الصورة في رمزيتها بشدة من خلال استلهام الشاعر لقصة موسى- عليه السلام، ومقام "خلع النعلين" (مقام) والذى فسره الصوفية على أنه ترك الجسم والنفس، أو ترك الدنيا والآخرة، والاتجاه إلى الحق اتجاها ينتهي إلى الفناء فيه البقاء به(3).

ليشير من خلالها إلى ما يتجلى له من الأنوار حال فنائه، فكان الشاعر آنذاك شبيها بحال موسى حين خر صعقا، على إثر تجلي الحق سبحانه وتعالى إلى الجبل،

---

(1) – فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص236.
(2) – الديوان، ص43.
(3) – نفسه، ص41، 42.

فجعله دكا، وخر موسى صعقا، فالتجلي لقلب العارف حال فنائه يغيبه عن الشعور بنفسه وبالآخرين، وبالوجود كله، ولا يكون له بقاء إلا بالله، وهذا ما أشار إليه الكلاباذي بقوله: "وفناء هو الغيبة عن الأشياء رأسا كما كان فناء موسى عليه السلام حين تجلى ربه للجبل فخر صعقا".[1]

إذا فالقصة الموسوية القرآنية، ألهمت الصوفية معاني ومقامات متعددة أهمها مقام "خلع النعلين" ومقام "لن تراني".

أما قول الشاعر في البيت الأخير "فأنت أنابل أنت أنت" والمكرر كثيرا في أشعار الصوفية فيعني الإشارة إلى ما قصده الشبلي حين قال: يا قوم، هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى، حتى يبقى بمشهد ليلى، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء، كلها بليلى[2] والصورة الرمزية كثيرة في ديوان الششتري وقد اخترنا نماذج على سبيل المثال لا الحصر؛ لأن الشعر الصوفي يقوم على الرمز والإيحاء والتأويل، وقوة الإرادة.

فالتعبير بالصورة كالتصوير المرئي يعتمد على القوة الإدراكية، ولما كان الشاعر يدرك إما بالمحاكاة وإما بالرؤيا، فإن إظهار مدى براعة هذا الإدراك موكولة إلى الصورة بمختلف أنواعها، ، سواء أكانت كلاسيكية أساسها التشبيه والمجاز أم جديدة تضم إلى الصورة البلاغية نوعان آخران، صورة خيالية من المجاز أصلا، معبرة دالة على خيال خصب، وصورة باعتبارها رمزا[3].

بهذا يكون الشعر الصوفي محكوما عليه بأن لا يستغني عن الصور، فحتى ما يبدو لنا فيه من تقرير لفكرة ما، فهو في الحقيقة تصوير أو مجاز لغوي؛ لأن الصوفي إزاء الحقيقة المطلقة، والكشف والتجليات، فكل مفردة أو جملة ينطقها الصوفي نابعة من العالم الحسي تؤدي إزاء المطلق أو العالم الغيبي وظيفة مجازية.

---

(1) – أبو بكر محمد بن إسحاق الكلباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، طبع وتعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص144.

(2) – ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص25.

(3) – ينظر: قاسم الحسيني، الشعر الأندلسي في القرن التاسع عشر، موضوعاته وخصائصه، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص343، 344.

الخاتمة

قام هذا البحث على إبراز ما بلغه شعر التصوف في الأندلس في القرن السادس للهجرة من نضج واكتمال، وقد اعتمدت الأسلوبية منهجا لهذه الدراسة قصد توخي القدر الكبير من التحليل العلمي والموضوعي دون إهمال للبعد الفني، وقصد الكشف أيضا عن أكبر عدد ممكن من العناصر المميزة للخطاب الشعري عند الششتري باعتباره واحدا من الرواد الأوائل للتصوف في الأندلس، وأملي أن أكون قد ساهمت ولو بالنزر القليل في إبراز جانب من المشهد الشعري الصوفي الأندلسي عموما وفي منح شاعرنا أبي الحسن الششتري على وجه الخصوص ما يستحقه من الاهتمام، في انتظار محاولات لاحقة تكمل ما عجزت عنه لكي يكتمل التصور النقدي بخصوص النتاج الإبداعي للششتري.

وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج والنقاط المهمة التي أوردها فيما سيأتي:

1- يعد أبو الحسن الششتري من أهم مفكري الصوفية في الأندلس، وهو من كبار صوفية وحدة الوجود في القرن السادس الهجري، وهذا ما شهد له به المتقدمون والمتأخرون، ويعتبر من الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره.

2- إن الأسلوب يكشف عن تفرد الشاعر، وخصوصيته في صوغ تجاربه، ونقلها بينما الأسلوبية تخضع ما للشاعر من خصوصية في التعبير للدراسة العلمية الموضوعية والفنية أيضا.

3- اختار الشاعر من الأوزان ما ينسجم مع موضوعاته من جهة ومع إيقاع عصره من جهة ثانية مع تجاوزه للنمط المثالي المحدد سلفا في التنظير العروضي وهذا ما وجدناه من خلال القصيدة العمودية الصوفية وذلك تعبيرا عن رغبته في التحرر من رتابة الإيقاع.

4- انتقى الشاعر لقوافيه أحرف الروي الأكثر شيوعا في العرف الشعري العربي وأكثرها تناغما مع مشاعره، بدليل جعلها مطلقة في مجملها.

5- كانت الموشحات والأزجال مجالا رحبا لبروز المكونات الصوتية ذات الخصوصية المتنوعة بتنوع المواقف الوجدانية فوظف الشاعر الأصوات

المجهورة والمهموسة في مقام التأمل والشوق مثلا، ووظف المد في مقام الحزن والشكوى، في حين وظف الأصوات الصفيرية في مقام التأسي والتحسر والتكرار ومسوغاته المتنوعة من أجل تأكيد الحالة الشعورية له.

6- إن المعجم الشعري لدى الششتري متميز ومتنوع بتنوع الأشكال الشعرية عنده ففي القصيدة العمودية الصوفية كثف الشاعر من توظيف أسماء الشخوص التي اختزنتها الذاكرة من الزمن السابق، للتأكيد على المنهل الذي استقى منه شاعرنا نزعته الصوفية، والاعتراف أيضا بنبوغ الآخر إضافة إلى محاولته الكشف عن جذور المدرسة الصوفية الأندلسية، وهي جذور فلسفية يونانية ومشرقية أيضا.

7- وظف الشاعر التناص سواء التناص القرآني أم التناص الشعري أم التاريخي وهذا دليل على الخلفية الثقافية الواسعة لشاعرنا، مما يؤكد بعده الثقافي وتواصله مع مختلف النصوص، لإعطاء قيمة لقصائده العمودية الصوفية.

8- إن الرموز الصوفية سجلت حضورا مكثفا وقويا على مستوى المعجم، وقد تنوعت، وتعددت بشكل أكسبها المتعة بدل الرتابة، فقد توسل الشاعر بالمرأة والخمرة وهما وسيلتان لا غايتان، فالمرأة في الشعر الصوفي وما ينسب إليها من أوصاف حسية؛ إنما هي تلميح إلى ذات المحبوب الأعلى، والخمرة وأوصافها؛ إنما هي رمز للانتشاء الروحي، وإيماء لما يحسه الصوفية من أذواق عالية.

9- جاء المستوى التركيبي في القصائد العمودية الصوفية للششتري معبرا عن حركة الزمن وفق ما يتناسب وإحساس شاعرنا بالوقت، كما جاء مشحونا بتوظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتة، سعيا منه إلى تثبيت المعنى وتقريره في الذهن؛ لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد بين جمهور الناس، كما يدل على قلق الشاعر نفسه ومحاولته الذاتية للتوثق مما يقوله، ومقابل ذلك وظف جملا خبرية منفية، سعيا

منه إلى تفنيد ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور ومعان قد يتوهمها إيجابية، وهي في حقيقة الأمر سلبية.

10- وظف الششتري على المستوى التركيبي في القصائد العمودية الصوفية الإنشاء الطلبي الذي تنوعت صيغه وأغراضه، وفق ما تفرضه خصوصية التجربة في منطلقاتها الوجدانية، وأبعادها الجمالية.

11- في الموشحات كثف الشاعر من استخدام الظواهر اللغوية المميزة، والدالة على تمكنه من اللغة والتلاعب بها وحسن التصرف في الكلام مثل التقديم والتأخير والحذف بأنواعه وظاهرة الإسكان بالوقف.

12- أما الأزجال فقد وظف فيها الأساليب الإنشائية من استفهام وأمر ونداء حيث تنوعت أغراضها وصيغها وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية للشاعر والتجربة الصوفية عنده.

13- لقد وفق الشاعر في تنويع أنماط التشبيه إلى حد ما وذلك بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة، وقد كان هذا التنويع منسجما إلى حد كبير مع تموقع التشبيه في الشعر العربي بشكل عام، فقد ساهم في بناء الصورة وتكوينها سواء في القصائد الشعرية، أو في الموشحات، والأزجال بما له من قدرة على التقريب والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشاعر تشكيلها، ورسمها، وهدف إليها للتعبير عن آرائه وأفكاره الصوفية، بما يقوم به من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.

14- كثف الششتري من استخدام التصوير الاستعاري خاصة المكنى منه وذلك لتحقيق الإيجاز على مستوى التركيب أولا ثم تحقيقا للحسن والجمال على مستوى الدلالة ثانيا، كما كان وراء الإنزياحات المختلفة ثالثا.

15- يتميز التصوير الاستعاري في الأشكال الشعرية للشاعر بالعمق مع ما ينجر أحيانا من تعقيد في التركيب أو إغراب في الدلالة كما تتميز بالوضوح مع ما ينجر عنه أحيانا من سطحية وعليه نستطيع القول بأن صوره يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال.

16- إن توظيف الشاعر للصورة الرمزية كان وراء الانزياح الدلالي لعناصر الجملة في النص الصوفي؛ لأنها ذاتية لا موضوعية، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل، والوعي الباطن، وهذا ما يدل على وجوب اختراق الظاهر في النص الصوفي، إذا ما أريد الوصول إلى المعنى المخزون في باطنه وهذا الأمر موجود في أغلب كلام الصوفيين.

تلكم أهم النتائج التي أكون قد توصلت إليها من خلال هذا الجهد المتواضع ولا أدعي أنها نتائج نهائية، لأن أبا الحسن الششتري لم ينل حقه بعد بالدراسة والتحليل مادامت الدراسات حوله قليلة جدا، وغير كافية، وعليه أرى أن هذا الجهد الذي بذلته ليس إلا حلقة تضاف إلى سلسلة الجهود السابقة، آملة أن تليها جهود لاحقة، ترمي في مجموعها إلى التعريف بهذه الشخصية الصوفية المغربية الأندلسية، وتحريرها من العتمة التي ظلت قابعة فيها لظروف عديدة لا يتسع المجال لذكرها.

ختاما، أرجو أن أكون قد وفقت – من خلال بحثي المتواضع هذا- في تقديم بعض ما رميت إليه، لأن ومهما حاولت وبذلت من جهود، يبقى العمل ناقصا، بحاجة إلى استكمال.ونسأل الله التوفيق والسداد.

ملاحق

أولا: ملحق السيرة الذاتية للشاعر

ثانيا: ملحق المصطلحات الصوفية

ثالثا: ملحق المصطلحات الواردة في الدراسة

أولا: ملحق السيرة الذاتية للشاعر:

1- نسبـــه ومولـــده:

جاء في ديوان الششتري وفي نفح الطيب وكذا عنوان الدراية للغبريني أنه: "علي بن عبد الله النميري الششتري اللوشي، ويكنى أبا الحسن، والنميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن والششتري نسبة إلى ششتر وهي قرية بوادي آش بالأندلس، وزقاق الششتري معلوم بها، واللوشي نسبة إلى لوشة قرية أيضا بالأندلس، ويبدوا أن الششتري قضى فيها جانبا من طفولته. [1]

أما عن أسرته فلم يعرف عنها الكثير، ومن المرجح أنها كانت من حكام الأقاليم إذ يذكر ابن ليون: أنه من الأمراء وأولاد الأمراء، فصار من الفقراء وأولاد الفقراء. [2]

ولد الششتري سنة 610 هــ (1212م)، وقد حفظ القرآن منذ صغره، ثم سلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه، ثم انتقل منه إلى الحكمة، وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علما وعملا[3]، ويشير الغبريني في كتابه عنوان الدراية إلى منهج دراسته هذه حين يقول: " الشيخ الفقيه الصوفي الصالح، العابد، الأديب المتجرد أبو الحسن علي النميري الششتري من الطلبة المحصلين ومن الفقراء المنقطعين، له معرفة بالحكمة، ومعرفة بطريق الصالحين الصوفية وله تقدم في علم النظم و النثر على طريقة التحقيق، وشعره في غاية الانطباع والملاحة وتواشيحه، ومقفياته ونظمه الهزلي الزجلي في غاية الحسن". [4]

([1])- ينظر حول ترجمة الشاعر:
- أبو الحسن الششتري، الديوان، ص6.
- أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، مج2، بيروت 1388هــ/1968م، ص 185.
- أبو العباس احمد بن أحمد الغبريني (ت 704 هــ - 1304م)، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1981، ص 209.
- يوسف عطا الطريقي، شعراء العرب، المغرب والأندلس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية، عمان 2007، ص 206.
- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 339.
- يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولون، ص 62.
- أحمد بن عجيبة، اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية، ص 70.

([2])- ينظر الديوان: ص 06، نقلا عن ابن ليون، الرسالة العلمية (نسخة مخطوطة بالمكتبة الدرقاوية بطنجة) ص 03.

([3])- ينظر : نفسه، ص 06.

([4])- الغبريني، عنوان الدراية، ص 210.

أما المقري فيقول عنه: "عروس الفقهاء وأمير المتجردين وبركة لابسي الخرقة...كان مجودا للقرآن، قائما عليه، عارفا بمعانيه من أهل العلم والعمل، جال الآفاق، ولقي المشايخ وحج حجات، وآثر التجرد والعبادات".[1]

وهذا العلم الواسع بالفقه والسنة قد أخذه من مشايخه وأساتذته فمن هم يا ترى؟

2- أساتذتـــــه:

أخذ عن القاضي محي الدين محمد بن إبراهيم بن الحسن بن سراقة الأنصاري الشاطبي(*) وغيره من أصحاب السهروردي(*) صاحب "عوارف المعارف" أخذ عنه التصوف، كما اجتمع بالنجم بن إسرائيل الدمشقي سنة 650 هــ. [2]

وقد أثرت المدينية(*) على الششتري في بدئ حياته الصوفية أثرا كبير وعبر عن هذا في مواضع كثيرة من شعره.

ويتضح أثر المدينية في الششتري واحترامه العميق لهم فيما يقره ابن عجيبة من أن الششتري تبرأ من مذهب الحلول والاتحاد في أواخر حياته تحت تأثير المدينية وكان من المحتمل أن يبقى الششتري مدينيا طيلة حياته لولا حادثا معينا غير الاتجاه الروحي الباطني للرجل تمام التغيير وجعله يتجه بكليته نحو التصوف الفلسفي وأن يعتنق مذهب وحدة الوجود(*) في صورته العارية، وفي مذهب يفوق مذهب ابن عربي

([1])- المقري: نفح الطيب، ص 285.

(*)-الشاطبي: هو أبو عبد الله محمد ن علي الطائي الحاتمي المعروف بابن سراقة ويلقب بمحي الدين، ويعرف بابن العربي أصله من مرسية وسكن اشبيلية وله من التأليف ما هو أكثر من الكثير منها: "الفتوحات المكية" و "ترجمان الأشواق" ولد يوم الاثنين 17 رمضان سنة 560 هــ وتوفي سنة 638 هــ.

ينظر: ترجمته: الغبريني عنوان الدراية، ص 168، المقري، نفح الطيب، مج7، ص 143، وكذلك طه عبد الباقي سرور محي الدين بن عربي، مكتبة الخانجي مصر، ص 13.

(*)- السهر وردي: شهاب الدين السهروردي، الجامع بين الحقيقة والشريعة والورع والرياضة له تصانيف كثيرة منها: عوارف المعارف ما ت سنة 632 هــ ببغداد.

ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1407 هــ/ 1987م، ص 135.

([2])- ينظر : المقري، نفح الطيب، مج2، ص 185.

(*)- المدينية: من الطرق الصوفية نسبة إلى مؤسسها أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي، ليس هناك تاريخ محدد لمولده إلا أنه توفي سنة 594 هــ، تفرغ لتربية المريدين، وصار يخرج على يديه الصوفية والأولياء وكان من بين هؤلاء التلاميذ محي الدين بن عربي الذي يقر بأستاذية شيخه أبي مدين عليه في أكثر من موضع في الفتوحات المكية.

ينظر: ترجمته: عنوان الدراية ص 55 وما بعدها وكذلك نفح الطيب، مج 7، ص 136 وما بعدها.

(*)- وحدة الوجود: مذهب صوفي ، أخذه محي الدين ابن عربي عن الديانات الهندية، ويتحدث فيه عن وحدة الوجود ووحدة الأديان والحقيقة المحمدية بتعبير تمتزج فيه النظرة الفلسفية بالذوق الصوفي، ويتركز المذهب بقول (ابن عربي سبحان من خلق الأشياء وهو عينها) فالوجود كله واحد ووجود المخلوقات عين وجود الخالق ووجود الله هو الوجود الحقيقي ووجود العالم هو الوجود الوهمي..إلخ؟، ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، (د، ط) (د، ت)، ص 427.

غلوا في اعتبار الوجود واحدا وسواء أكان هذا الواحد هو الله أو الإنسان، فإنه واحد في مظهره، وفي جوهره، وليس ثمة سواه ، وهذا هو مذهب الليسية، مذهب عبد الحق ابن سبعين(*) (1).

أما هذا الحادث فهو مقابلته لابن سبعين في بجاية سنة 648 هـ (1248م) حيث افتتن الشاعر به وكان ابن سبعين دونه في السن ولكن اشتهر بإتباعه وعول على ما لديه حتى صار يعبر عن نفسه في منظوماته وغيرها بعبد ابن سبعين، حيث قال له حين لقيه: "إن كنت تريد الجنة اذهب إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلم إلي"، ولما مات أبو محمد انفرد بعده بالرئاسة والإمامة على الفقراء المتجردين، فكان يتبعه في أسفاره ما ينيف على أربعمائة فقير فيتقسمهم الترتيب في وظائف خدمته. (2)

وقد أعطاه ابن سبعين علما وطلب منه أن يتجول في السوق مغنيا:

بديت بذكر الحبيب وعيشي يطيب

وقد أطاع الششتري شيخه ومضى يغني في الأسواق هذا البيت ولكن لم يستطع في اليومين الأوليين أن يضيف شيئا إلى مصطلح الزجل الذي علمه إياه أستاذه، وفي اليوم الثالث فتح الله عليه وأكمله:

لما دار الكاس ما بين الجلاس

عنهم زال الباس

سقاهم بكاس الرضا عفا الله عما مضى

واستمر الششتري يتجول في الأسواق ينظم الموشحات والأزجال وبيده آلة موسيقية يعزف عليها. (3)

(*)-هو أبو محمد عبد الحق بن إبراهيم بن محمد بن سبعين المرسي من أهل مرسية له علم وحكمة ومعرفة ونباهة وبراعة وبلاغة وفصاحة ولد سنة 614 هـ على أغلب الرأى، توفي سنة 669 هـ، كان يمزج التصوف بالفلسفة وكانت الفلسفة أقرب عليه من التصوف وهو أستاذ أبو الحسن الششتري، ينظر ترجمته: عنوان الدراية، ص 209 وكذلك نفح الطيب، مج 2، ص 169 وما بعدها وكتاب لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة، ج4، ص 31 وما بعدها.

(1)- ينظر : الديوان: ص 8-9.

(2)- المقري، نفح الطيب، مج2، ص 185.

(3)- ينظر : الديوان: ص 9- 10.

عبد الله الصنهاجي: هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عثمان الصنهاجي من أهل مراكش، وبها توفي، وكان مسرفا على نفسه، ثم تاب إلى الله تعالى، وكان نادما على ما فات وسلف منه، كثير البكاء والحزن ومن أقواله: "إذا تفكرت في ذنوبي ضاقت عليّ الأرض برحابها وليس للسرور في قلبي موضع" ينظر: ممدوح الروبي، معجم الصوفية، ص252.

3- رحلاتـــــه:

صحب الششتري شيخه في رحلاته المتعددة، ثم قام برحلات خاصة مع جماعة من مريديه، والثابت كما جاء في مقدمة ديوانه أنه زار مكناس وفاس، كما زار قابس وعاش في رباطها مدة من الزمن ، وقابل هناك الصوفيين المشهورين أمثال أبا إسحاق الورقاني، وعبد الله الصنهاجي*، وقد أدهش الششتري أهل طرابلس بعلمه الواسع بالفقه والسنة، فعرضوا عليه قضاء البلدة فأبى فأستحمقوه ونسبوه إلى الجنون، فمضى الرجل إلى السوق وهو ينشد: (1)

رضى المتيم في الهوى بجنونه — خلــوه يفنــى عمــره بفنونـــه

لا تعذلــوه فليس ينفــع عذلكــم — ليس السلو عن الهوى من دينه

ثم رحل الششتري إلى القاهرة ، حيث أقام معتكفا بالجامع الأزهر، وكانت مصر تزدحم إبان ذلك الوقت بعدد كبير من الصوفية وعلى رأسهم أبو الحسن الشاذلي وقد يكون الشاعر التقى به أو بأحد تلاميذه ؛لأنه حفظ لهم في نفسه احتراما عميقا، وقد تردد هذا في شعره:

شيوخــــــــي — هــم شاذليـــة*

وقد أدى الششتري فريضة الحج عدة مرات، كما زار قبر النبي – صلى الله عليه وسلم- كما هو ظاهر في شعره، وقابل في صحارى مصر والشام الكثير من الرهبان والشمامسة، وعرف الكثير من طقوسهم وعاداتهم وضمن هذا في شعره. (2)

4- مكانة الششتري الصوفية:

لقد ذكر محقق الديوان أن أول من تنبه إلى أهمية الششتري – كمفكر صوفي- من بين مؤرخي الفكر الإسلامي الأقدمين هو تقي الدين بن تيمية، فقد ذكر هذا العدو

---

(1)- الديوان: ص 77.

*- الشاذلية: عرفت انتشارا كبيرا في مصربريادة أبي الحسن الشاذلي(656ه)، وتؤكد العديد من المعطيات أن الششتري كان على علاقة طيبة معهاأثناء مقامه بمصر،ومن المفترض أنه لقي أبا الحسن الشاذلي، وتلميذه أبا العباس المرسي(686ه)،وقد عبرعن تتلمذه لهم في أزجاله (شيوخي هم شاذلية)،وتبدو منزلة الششتري عند الشاذلية من خلال احتفالهم بأشعاره وترديدها في مجالس السماع ، وقد عبر ابن عباد الرندي عن إعجابه بها ودعا مريدي الشاذلية بقراءتها وحفظها؛ وهي من الطرق الصوفية، تقوم على الأخذ بعلم الله الذي تركه على رسوله والاقتداء بالخلفاء والصحابة والتابعين والأئمة والتمسك بالكتاب والسنة. ينظر: عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، ص 805.

(2)- ينظر: الديوان، ص 10-11

الممتاز للتصوف الفلسفي –الششتري- على أنه واحد من كبار صوفية وحدة الوجود الذين أثروا أبلغ الأثر في إقامة المذهب ونشره[1]، وإشارة ابن تيمية إلى الششتري على أنه "صاحب الأزجال" يدل دلالة واضحة على ما كان يرى في شعره العامي من خطورة.

أما أهمية الششتري في الأندلس وشمال إفريقية فقد وضحها لنا ابن خلدون في مقدمته، وهو بصدد التحدث عن لسان الدين بن الخطيب رجل الأندلس الكبير، فقد ذكر أن ابن الخطيب كان ينظم الزجل في أغراض التصوف وينحو "منحى الششتري منهم".[2]

ولا يزال أثر الششتري الصوفي باقيا حتى اليوم في شمال إفريقيا، فقد أوصى السيد محمد الصديق شيخ الطريقة الدرقاوية السابق قبل وفاته ولده وخليفته في مشيخة الطريقة السيد أحمد الصديق بإنشاد قصائد الششتري في الحضرة، وفي الزوايا الصوفية بمدينة مراكش[3].

والدليل أيضا على أهمية الششتري بهذه المنطقة المهرجان الذي أقيم بمدينة فاس المخصص للموسيقى العالمية العريقة، ولقاءات فاس التي أنشئت على التوالي عامي 1994 و 2001 في إطار التقاليد العلمية والفنية والروحية السائدة في المدينة.

ومن بين برامج هذه الاحتفالات، البرنامج الموسيقي الذي أقيم يوم الجمعة 9 يونيو 2006 على الساعة الرابعة والنصف بعد الزوال، واحتوى أناشيد صوفية خاصة لأبي الحسن الششتري تكريما وتخليدا لأعماله وأشعاره، وذلك بمتحف البطحاء[4]. وهذا دليل على مكانة وأهمية الششتري الشعرية والحضارية في بلاد المغرب (مراكش).

وقد أثر الششتري أيضا في مصر مما دعا ابن تيمية –كما قلنا- إلى محاربة شعره وإلى كتابة كثير من كتبه المناهضة للصوفية أثناء إقامته بمصر، وشعره

([1])- الديوان: ص 03 نقلا عن ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، ج1، ص 67.
([2])- عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ص 550.
([3])- ينظر: الديوان، ص04.
([4])- موقع منارة، بوابة العرب، مقال مهرجان 12 للموسيقى العلمية الراقية. www.arabe.Mehara

يتوارثه الشاذلية بدمياط حتى الآن وينشدونه في حلقاتهم الصوفية وكذا الشام وجاوة وسومطرة واليمن.

كما حظي الششتري بعناية المستشرقين منذ القرن الثامن عشر، إذ قام الهولنديان "Shultens" و "Willmet" بنسخ ديوانه بخطيهما وقد عثر محقق الديوان عليهما أثناء زيارته لمكتبة جامعة لندن، صيف عام 1949 وقد كتبا بعناية فائقة. [1]

ويعتبر الششتري أول من استخدم الزجل في التصوف كما كان محي الدين ابن عربي أول من استخدم الموشح فيه، وللرجلين فضل السبق في هذا المضمار. [2]

5- وفاتــــــــه:

قضى الششتري الفترة الأخيرة من حياته متنقلا بين سواحل الشام ومصر وقد عاش فترة من الزمان في رباط القلندرية في دمشق، مرض الششتري في رحلته الأخيرة إلى مصر، واشتدت علة مرضه بالقرب من دمياط في مكان يقال له الطينة، وقد سأل الششتري أتباعه عن اسم المكان، فلما قيل له الطينة، لفظ عبارته المشهورة "**حنت الطينة إلى الطينة**"، ولما توفي حمله الفقراء على أعناقهم إلى دمياط حيث دفن فيها سنة 668 هــ، وقيل أن أسرته استقرت بدمياط بعد وفاته. [3]

6- مؤلفاتــــــه:

كتب الششتري نثرا ونظما.

- أما كتبه النثرية فهي:

أ- الرسالة العلمية: وهي مخطوط بخط عربي رديء، بدار الكتب المصرية، غير أن ابن ليون التجيبي اختصرها في كتاب أسماه " الإنالة العلمية في الانتظار للطائفة الصوفية" وتوجد صورة فوتوغرافية لهذا المختصر في الخزانة التيمورية لدار الكتب المصرية بخط مغربي.

(1)- ينظر : الديوان: ص 4، 5.
(2)- ينظر : الديوان: ص 07.
(3)- ينظر : الديوان: ص 12.

ب- المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية: ولها أيضا صورة فوتوغرافية في الخزانة التيمورية.

ج- الرسالة البغدادية: وهي رسالة قصيرة ولها مخطوط في الأسكوريال.

وللششتري كتب أخرى، إلا أنها مفقودة، وقد أشار إلى ذلك محقق الديوان وهي كالآتي:

1. العروة الوثقى في بيان السنن.
2. إحصاء العلوم.
3. ما يجب على المسلم أن يعتقده إلى وفاته.
4. الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة.
5. المراتب الإسلامية والإيمانية والإحسانية.

- **كتاباته الشعرية:**

ترك ثروة شعرية طائلة حيث تجمعت لدى محقق الديوان 17 مخطوطا للششتري ستة منها للديوان الصغير، وإحدى عشر مخطوطا للديوان الكبير.

و الديوان الكبير للششتري يتضمن مذهبه الصوفي الفلسفي بينما الصغير هو في أكثره أوراد، ومقطعات إنشادية لمبتدئي المريدين.

ويذكر محقق الديوان بأنه لم يفصل بين الديوانيين والسبب في ذلك أن كثيرا من مقطعات الديوان الصغير ترد أجزاء من موشحات الديوان الكبير وأزجاله إلا أنه أدرج في آخر الديوان المقطعات التي لم ترد في الديوان الكبير.

وقد وضع محقق الديوان خطة لتنظيم الديوان:

فقد أورد بعد المقدمة:

1- القصائد الكلاسيكية مرتبة حسب قافية القصائد.

2- أورد الأشعار الملحونة (الموشحات، الأزجال).

3- ثم أورد الأشعار التي ثمة سبب للشك فيها.

4- وأخيرا الموشحات والأزجال التي وردت في مخطوطات طنجة ثم بعض مقطعات الديوان الصغير.

وهذا الديوان من الحجم الكبير بلغت عدد صفحاته أربعمائة وخمسة وثمانين صفحة.

ثانيا: ملحق المصطلحات الصوفية الواردة في الديوان:

اتحــــاد: حال: هو تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل وقيل هــو شـــهود وجود واحد مطلق من حيث إن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد، معدومة في أنفسها لا من حيث إنه لما سوّى الله تعالى وجودا خاصا به يصير متحدا بالحق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص45.

اتحادية: مصطلح ويطلق على بعض أقطاب ومشايخ الصوفية مثــل الحـــلاج، وابـــن الفارض، ومحي الدين بن عربي؛ لأنهم كما زعم البعض يقولون بالاتحـــاد والحلـــول ويعني اتحاد العبد مع ربه وحلول الله في العبد المؤمن... لكن هؤلاء نفوا صحة هـــذا الزعم. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص45.

اتصال: أن يرى العبد ذاته متصلة بالموجود الأحدي، وألا يتقيد بوجود نفسه، وأن يرى السالك اتصال الممد والجود من غير انقطاع حتى يبقى الموجود باقيا بالله. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص10.

إثبات: ضد المحو، وهو إقامة أحكام العبادة. ينظـــر: عبـــد المـــنعم الحفنـــي، معجـــم مصطلحات الصوفية، ص10.

أثر: علامة لباقي شيء قد زال، قيل من منع النظر استأنس بالأثر. ينظر:عبد المـــنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص10.

أحدية: مصطلح: وهو مجلى ذاتي ليس للأسماء ولا للصفات ولا لشيء من مؤثراتهـــا فيها ظهور، فهي اسم لصرافة الذات عن الاعتبارات الحقية والخلقيـــة ولـــيس لتجلـــي الأحدية في الأكوان مظهر أتم من ذلك، ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية ص12.

استتار: أن تكون البشرية حائلة بينك وبين شهود الغيب والاستتار الذي يعقب التجلـــي وهو أن تستتر الأشياء عنك فلا تشاهدها. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص15.

الإسرا: كتاب (الإسرا إلى المقام الأسرى) يتحدث فيه المؤلف عن معراجـــه وســـلوكه لحضرة القرب من ربه وما شاهد من أسرار وأذواق، وذكر بعض خـــواص الأســـماء الإلهية، وما يعطيه من الذوق، ورتب فيه الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الآتي. للمؤلف: أبو عبد الله محمد بن علي الطائي الأندلسي المشهور بالشيخ الأكبـــر محـــي

الدين بن عربي المتوفي سنة 1240م. طبع الكتاب في مدينة حيدرأباد سنة 1377هـــ كما طبع حديثا ببيروت. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص36.

اسم: مصطلح: يطلق على حروف جُعلت لاستدلال المسمى بالتسمية على إثبات المسمى، فإذا سقطت الحروف فإن معناه لا ينفصل عن المسمى ويقول الشبلي: "ليس مع الخلق منه إلا اسمه" وتنقسم الأسماء الإلهية باعتبار الذات والصفات والأفعال إلى الذاتية كالله والصفاتية كالعليم والإفعالية كالخالق... والاسم الأعظم هو الاسم الجامع لجميع الأسماء وقيل هو الله لأنه اسم الذات الموصوفة بجميع الصفات أي المسماة بجميع الأسماء ويطلقون الحضرة الإلهية على حضرة الذات مع جميع الأسماء. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص36.

اصطفاء: أن يجعل الله تعالى قلب العبد فارغا لمعرفته حتى تبسط معرفته الصفاء في قلبه، وتتساوى في هذه الدرجة خواص المؤمنين وعامتهم من عاص ومطيع وولي ونبي. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص17.

ألف: إشارة إلى الذات الأحدية، أي الحق تعالى، من حيث أنه هو أول الأشياء في أزل الأزا. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص19.

إلهية: مصطلح يعني أحدية جمع جميع الحقائق الوجودية، كما أن آدم عليه السلام أحدية مجمع جميع الصور البشرية. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص39.

أنا: مصطلح: يعني تخلي العبد عن أفعاله ومنها قولهم (أنا بلا أنا) و (نحن بلا نحن). وقد سئل أبو سعيد الخراز وهو من كبار الصوفية عن معنى قوله تعالى: "وما بكم من نعمة فمن الله" النحل الآية 53 . قال: أخلاهم من أفعالهم في أقوالهم. وأما قول القائل: (أنا أنت، وأنت أنا) فمعناه معنى الإشارة إلى ما أشار إليه الشبلي حيث قال: يا قوم هذا مجنون بني عامر، كان إذا سُئل عن ليلى يقول: أنا ليلى، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى، والأنانة: يعني قول أنا. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص25.

أنس: حال: وهو التذاذ الروح بكمال الجمال. وهو أثر مشاهدة الحضرة الإلهية في القلب وهو جمال الجلال، وقيل الأنس ضد الهيبة وقيل مع الهيبة، إذن فهو أحد أحوال

أهل السلوك وهو أثر جمال الحق في قلب العبد. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص25.

أهل الحقيقة: مصطلح: يطلق على المتصوفين المتحققين بالحقائق الإلهية الذين يشهدون الربوبية في مقابل أهل الشريعة الذين يلتزمون العبودية، وأهل الحق أي الأشاعرة وأهل السنة. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص26.

بـاء: يشيرون به إلى أول الموجودات وهو في المرتبة الثانية من الوجود، وبه قامت السموات والأرض وما بينهما، وافتتح الحق جميع السور القرآنية بالباء في (بسم الله) حتى براءة، وقال الشيخ أبو مدين: "ما رأيت شيئا إلا ورأيت الباء عليه مكتوبة" يعني بي قام كل شيء. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص51.

تجريد: خلو قلب العبد وسره عما سوى الله، بمعنى أن يتجرد بظاهره عن الأعراض وبباطنه عن الأعواض، وهو ألا يأخذ من عرض الدنيا شيئا، ولا يطلب عما ترك منها عوضا من عاجل ولا آجل، بل يفعل ذلك لوجوب حق الله تعالى لا لعلة غيره، ولا لسبب سواه، ويتجرد بسره عن ملاحظة المقامات التي يحلها، الأحوال التي ينازلها بمعنى السكون إليها والاعتناق لها. ينظر عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص41.

تجل: إشراق أنوار، إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وقيل ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب، وهو على ثلاثة أحوال: تجلي ذات، وتجلي صفات الذات، وتجلي حكم الذات. للاطلاع على الشرح أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص12.

تدان: التداني معراج المقربين، ينتهي إلى حضرة قاب قوسين، وبحكم الوراثة المحمدية ينتهي إلى حضرة أو أدنى، وهذه الحضرة هي مبدأ رقيقة التداني، ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص43.

جذب: عبارة عن جذب الله تعالى عبدا إلى حضرته.

جمع: إزالة الشعث والتفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذبت بصيرة الروح إلى مشاهدة جمال الذات، استتر نور العقل الفارق بين الأشياء في غلبة نور الذات القديمة

وارتفع التمييز بين القدم والحدث لزهوق الباطل عند مجيء الحق وتسمى هذه الحالة جمعا. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص66.

حج: إشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى والإحرام إشارة إلى ترك شهود المخلوقات. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص73.

حجب: عند أهل الحق انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحق. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص75.

حرف: اللغة، وهو ما يخاطبك الحق به من العبارات،... ينظر: عبد المنعم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ص75.

حروف: هي الحقائق البسيطة من الأعيان. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص77.

حسن: جمعية الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحق سبحانه. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص77.

حضور: حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر عنده وإن كان غائبا عنه، قال النوري: إذا تغيبت بدا، وإن بدا غيبني. ينظر: عبد المنعم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ص78.

حظوظ: هي حظوظ النفس، وهي لا تجتمع مع الحقوق؛ لأنهما ضدان لا يجتمعان والحقوق هي الأحوال والمقامات والمعارف والإرادات والقصود والمعاملات والعبادات، قال الطيالسي الرازي: إذا ظهرت الحقوق غابت الحظوظ وإذا ظهرت الحظوظ غابت الحقوق. ينظر:عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص78.

حقيقة: هي إقامة العبد في محل الوصال إلى الله، ووقوف سره على محل التنزيه... والحقيقة هي الصفات، فالحق اسم الذات والحقيقة اسم الصفات، ذلك أن المريد إذا ترك الدنيا وتجاوز عن حدود النفس والهوى ودخل في عالم الإحسان، يقولون دخل في عالم الحقيقة ووصل إلى مقام الحقائق... فإذا وصل إلى نور الذات يقولون وصل إلى الحق وصار شيخا لائقا للاقتداء به.و**حقيقة الحقائق**: هي المرتبة الأحدية الجامعة بجميع الحقائق وتسمى حضرة الجمع وحضرة الوجود، **والحقيقة المحمدية**: هي الذات مع

التعين الأول، وهو الاسم الأعظم، **وسر الحقيقة:** ما لا يفشى من حقيقة الحق في كـل شيء. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص79.

سر: لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن، ونور روحاني هو آلة الـنفس، وهـو محل المشاهدة، كما أن الروح محل المحبة والقلب محل المعرفة وبدون الـسر تعجـز النفس عن العمل. ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص129.

السفر: هو توجه القلب إلى الحق، والأسفار أربعة: الأول: هو السير إلى الله من منازل النفس إلى الوصول إلى الأفق المبين وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التجليات الأسـمائية والثاني: هو السير في الله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه إلى الأفق الأعلى وهـو نهاية مقام الروح والحضرة الواحدية. والثالث: هو الترقي إلى عين الجمع والحـضرة الأحدية وهو قيام "قاب قوسين"، فما بقيت الإثنينية، فإذا ارتفعت فهو مقام أو أدنى، وهو نهاية الولاية والرابع: هو السير بالله عن الله للتمكين وهو مقام البقاء بعد الفناء والفرق بعد الجمع.

ونهاية السفر الأول هي رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة، ونهاية السفر الثاني هو رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة العلمية الباطنية، ونهاية السفر الثالث هو زوال التقييد بالضدين الظاهر والباطن بالحصول في أحدية عين الجمع، ونهاية السفر الرابع عند الرجوع عن الحق إلى الخلق في مقام الاستقامة هو أحدية الجمع والفرق، بـشهود اندراج الحق في الخلق، واضمحلال الخلق في الحق حتى ترى العين الواحدة في صور الكثرة، والصور الكثيرة في عين الوحدة. ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ص130، 131 .

السكر: دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة للاطلاع أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص131، 132.

سلوك: تهذيب الأخلاق ليستعد العبد للوصول بتطهير نفسه عن الأخلاق الذميمة، ينظر عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص133.

سواء: بطون الحق في الخلق، فإن التعينات الخلقية ستائر الحق تعالى. ينظـر: عبـد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص135.

صحو: هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته، وزوال إحساسه وعكــسه الــسكر ومعناه قريب من معنى الحضور والغيبة والفرق بين الحضور والــصحو أن الــصحو حادث والحضور على الدوام والصحو والسكر أقوى وأتم وأقهر من الحضور والغيبـــة ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية . ص149.

الصعق: الفناء في الحق عند التجلي الذاتي الوارد بسبحات يحترق ما سوى الله فيهـــا. ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، ص151.

صفا: إشارة إلى التصفي من الصفات الخلقية.

صفاء: ما خلص من ممازجة الطبع ورؤية الفعل من الحقائق في الحين، ينظر: عبــد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص151.

صلاة: واحدية الحق تعالى للاطلاع أكثر ينظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص154.

صور: مصطلح صوفي، ... والصور في طور التحقيــق الكــشفي علويـــة وســـفلية والعلوية حقيقية وإضافية، والحقيقية هي صور الأسماء الربوبية والحقائق الوجوبيـــة، والحقيقة الفعالة لها أحد جمع ذات الألوهية، والإضافية هي حقـــائق الأرواح العقليـــة والمهيمنية والنفسية. وأما الصور السفلية، فهي صور الحقائق الإمكانية... والــصورة المحمدية خلقها الله تعالى من نور اسمه البديع القادر، ومنها خلق الله صورة آدم عليـــه السلام –نسخة من تلك الصورة المحمدية، فلما نزل آدم-عليه السلام- من الجنة ذهبت حياة صورته لمفارقته عالم الأرواح، فكان آدم لا يتصور نفسه شيئا في الجنة إلا يوجد الله في حسه، ولما نزل إلى دار الدنيا لم يبق له ذلك، لأن حياته المصورة فـــي الجنـــة كانت بنفسها، وحياته في الدنيا بالروح، فهي ميتة لأهل الدنيا، إلا من أحياه الله تعـــالى بحياته الأبدية ونظر إليه بما نظر به إلى ذاته وحققه بأسمائه، وصفاته؛ فإنه يكون لـــه في دار الدنيا ما كان لأهل الجنة، فلا يتصور شيئا في نفسه إلا أوجده الله تعـــالى فـــي حسه. ينظر : عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، ص156، 157، وكذلك معجم الصوفية لممدوح الزوبي، ص253.

الغيبة: حال وهو غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بمـــا ورد عليه. وقيل: أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها لأنه غائب عنهـــا بـــشهود مـــا للحق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص309.

الغيرة: هي سقوط الاحتمال وضيق الصدر عن الصبر. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص309.

فـــرع: يعني ما نبت وانقسم من الأصل، فإذا تزايد من الفرع زيادة تـــسمى الأصـــل فالأصل حجة للفروع والزيادات، والأصل هو الهداية والتوحيد والمعرفـــة والإيمـــان والصدق والإخلاص. زياداتها بزيادة الهداية والأحوال والمقامات والأعمال والطاعات زيادات هذه الأصول وفروعها. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص315.

فـــرق: هو ما نسب إليك والجمع ما سلب عنك، وما يكون كـــسبا للعبـــد مـــن إقامـــة العبودية وما يليق بأحوال البشرية فهو فرق. للاطلاع أكثر ينظر: ممـــدوح الزوبـــي معجم الصوفية، ص317.

فقر: مقام من مقامات الصوفية وقد سمي الصوفية فقراء لتخليهم عن الأملاك وحقيقـــة أن لا يستغني العبد إلا بالله. يقول إبراهيم بن الأدهم: "يقترن الفقر بثلاثة أشياء: فـــراغ القلب، وخفة الحساب، وراحة النفس، كما يلازم الأغنياء ثلاثة أشياء: تعـــب البـــدن، وانشغال القلب وصعوبة الحساب... ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص318.

فكر: أحد مفاتيح الغيب، ومفاتيح الغيوب نوعان: حقي وخلقي، فـــالحقي هـــو: حقيقـــة الأسماء والصفات. والخلقي: هو معرفة تركيب الجوهر الفرد من الذات، يعنـــي ذات الإنسان المقابل بوجود الرحمان، والفكر تلك الوجوه، وهو بلا ريب مفتاح من مفـــاتيح الغيب وهو نور. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص319.

فناء: هو الغيبة عن الأشياء، كما كان موسى عليه السلام حين تجلى ربه للجبل فجعله دكا وخرّ موسى صعقا، وقيل الفناء عن الخلق هو الانقطاع عنهم وعن التردد إلـــيهم، واليأس مما لديهم. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص319، 320.

لام ألف: ورد من أوراد صلاة الحروف في الطريقة القاوقجيـــة الـــشاذلية الـــصوفية. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص350.

لباس: يعني الثياب التي يلبسها المتصوفة والفقراء وهي ثياب غير مؤنقة فإذا وجـــدوا الصوف لبسوه... والفقير الصادق لا يتكلف ولا يختار، ولبس الخشن من الثياب هـــو الأحب والأولى والأسلم للعبد والأبعد عن الآفات والغرور والتمسك بمتاع الدنيا. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص351.

لوح: مصطلح: عبارة عن محل التدوين والتسطير الموجل إلى حد معلـــوم والألـــواح أربعة: لوح القضاء، لوح النفس الناطقة، ولوح النفس الجزئية، ولوح الهيولي، واللوح المحفوظ. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص356.

محو: حال، وهو رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، ويحصل منه أفعال وأقوال لا دخل لعقله فيها. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص372.

مرآة: مصطلح صوفي هي المرآة العاكسة التي تعكس لنا صور الأشياء، وفي الصوفية مرآة الكون هي الوجود المضاف الوجداني، لأن الأكوان وأوصافها وأحكامها لم تظهر إلا فيه وهو يخفي بظهورها كما يخفي وجه المرآة بظهور الصور فيه، ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مراد: مقام وهو الذي انتزعت منه الإرادة، وتهيأت له كل الأمـــور واجتـــاز الرســـوم والمقامات بلا عسر؛ إنه العارف الذي لم تبق له إرادة وقد وصل إلى النهايات. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مراقبة: هو عبارة عن يقين العبد بأن الله مطلع في جميع الأحوال على قلبه وضـــميره ومحيط بأسراره الباطنية، وقيل إن حقيقة المراقبة أن "تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكـــن تراه فإنه يراك" ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص374.

مرتبة: مصطلح صوفي، وجمعه مراتب، ويطلق على مراتب السالكين ودرجاتهم ومنها المرتبة الأحادية وهي المرتبة المستهلكة لجميع الأسماء والصفات فيها، وتسمى أيـــضا جمع الجمع، وحقيقة الحقائق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص375.

مشاهدة: مقام يطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، ويطلق أحيانا على رؤية الحق تعالى في الأشياء والمشاهدة والمكاشفة متقاربتان في المعنى إلا أن المكاشفة أتـــم مـــن المشاهدة. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص379.

مشكاة: كتاب (مشكاة الأنوار فيما روي عن الله –سبحانه وتعالى- من الأخبار) جمعها المؤلف الشيخ محي الدين بن عربي بمكة. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص379.

مشيخة: مقام: هي الدلالة في الطريق إلى الحق سبحانه، ويشترط لها أن يكون الصوفي موصوفا بالكمال، ومعرضا عن حب الدنيا والجاه وما أشبه ذلك، ويكون قد أخذ هذا الطريق النقي عن شيخ محقق، تسلسلت متابعته إلى رسول الله –صلى الله عليه وسلم- ينظر ممدوح الزوبي، معجم مصطلحات الصوفية، ص380.

مكاشفة: مقام هو الحضور الذي لا يدخل في التعبير، وهو عبارة عن حضور القلب في شواهد المشاهدات، وعلامة المكاشفة دوام التحير في كنه عظمة الله. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص389.

واو: يدل على الوجه المطلق في الكل. ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص424.

وتر: يعني الذات باعتبار سقوط جميع الاعتبارات، فإن الأحدية لا نسبة لها إلى شيء ولا نسبة لشيء إليها؛ إذ لا شيء في تلك الحضرة أصلا بخلاف الشفع الذي باعتباره تعينت الأعيان وحقائق الأسماء. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص425.

وجد: إنه عبارة عن بروق تلمع ثم تخمد سريعا؛ إنه خشوع الروح عند مطالعة سر الحق. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص425.

ورد: جمعه أوراد: ويطلقه السادة الصوفية على أذكار يأمر الشيخ تلميذه بذكرها صباحا بعد صلاة الصبح. ومساءا بعد صلاة المغرب، ويعني أيضا ما يتحفه الحق سبحانه قلوب أوليائه من النفحات الإلهية، فيكسبه قوة محركة، وربما يدهشه أو يغيبه عن حسه، ولا يكون إلا بغتة ولا يدوم على صاحبه. ينظر: ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص429.

ثالثا: ملحق المصطلحات الواردة في الدراسة:

المصطلح باللغة العربية	المصطلح باللغة الفرنسية
أسلوبية	Stylistique
أسلوبيات	Stylistiques
إيقاع	Cadence
تناص	Intertextualité
حوار	Dialogue
دال	Signifiant
مدلول	Signifie
مستوى تركيبي	Niveau syntaxique
مستوى دلالي	Niveau sémantique
مستوى صوتي	Niveau Phonétique
مستوى معجمي	Niveau lexical
علم الإشارة	Sémiologie
فقه اللغة	Philologie
أسلوب	Style
علم الأسلوب	Science de style
نص	Texte
أدبية الأدب	Littéralité de littérature
الانزياح	Ecart, Déviation
معيار	Norme
السياق	Contexte
القارئ النموذجي	Architecteur
البعد التداولي	Pragmatique
التجاوز	Abus

الانحراف	Déviation
الاختلال	Distorsion
الإطاحة	Subversion
المخالفة	Infraction
الشناعة	Scandale
الانتهاك	Vol
خرق السنن	Violation des normes
اللحن	Incorrection
العصيان	Transgression
التحريف	Altération
المجاز	Figure

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصـــادر:

<u>القرآن الكريم برواية حفص</u>

1- أبو الحسن الششتري: **<u>الديوان</u>**، تحقيق وتعليق: علي سامي النشاري، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1960م.

ثانيا- المراجـــع:

1. إبراهيم أنيس: **<u>الأصوات اللغوية</u>**، مكتبة الأنجلو المصرية، دار فوزي للطباعة، ط6 1984م.

2. ـــــ ـــــ: **<u>موسيقى الشعر</u>**، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1965م.

3. إبراهيم عبد الرحمان محمد: **<u>الشعر الجاهلي "قضاياه الفنية والموضوعية"</u>**، مكتبة الشباب، ط2، 1399هـ،1979م.

4. إبراهيم مصطفى وآخرون: **<u>المعجم الوسيط</u>**، دار العودة،(د.ط)، اسطمبول تركيا 1989م، ج1.

5. إبراهيم ياسين: **<u>حالة الفناء في التصوف الإسلامي</u>،دار المعارف، (د.ط)، 1999م.**

6. إحسان عباس: **<u>تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين</u>**، دار الثقافة ط6 بيروت، لبنان، 1981م.

7. ـــــ ـــــ: **<u>فن الشعر</u>**، دار الشروق، ط4، عمان، 1987م.

8. أحمد أمين : **<u>النقد الأدبي</u>**، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1968م.

9. أحمد حسن الزيات: **<u>تاريخ الأدب العربي</u>**، دار المعرفة، ط8، بيروت، لبنان 2004م.

10. أحمد رضا: **<u>معجم متن اللغة</u>**، منشورات دار مكتبة الحياة،(د.ط)، بيروت 1960م.

11. أحمد الشايب: **<u>الأسلوب</u>**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966م.

12. أحمد بن عجيبة: **اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقاق الإحسانية الجبروتية**، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م.

13. أحمد بن علوان: **التوحيد الأعظم**، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، مطابع الفصل للأوفست، ط2، صنعاء، 2000م.

14. أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986م.

15. أحمد مجاهد: **أشكال التناص الشعري "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية"** مطابع الهيئة العامة للكتاب،(د.ط)، مصر، 1998م.

16. أحمد بن محمد المقري التلمساني: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر،(د.ط)، بيروت، 1388هـ، 1968م، مج2.

17. أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 1999م.

18. إليا الحاوي: **فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب**، دار الثقافة،(د.ط)، بيروت 1981م.

19. أماني سليمان داوود: **الأسلوبية والصوفية "دراسة في شعر الحلاج"**، دار مجدلاوي ط2، 2002م.

20. أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، طبع وتعليق أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية(د.ط) بيروت، 2001م.

21. بيار جيرو: **الأسلوب والأسلوبية،ترجمة منذر عياشي،مركز الإنماء الاقتصادي (د.ط) لبنان،(د.ت).**

22. تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 القاهرة، مصر، 1979م.

23. جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت، الدار البيضاء، 1992م.

24. جميل صليبا: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية والإنجليزية**، دار الكتاب اللبناني،(د.ط)، بيروت، 1978م، مج1.

25. جورج مونان: **مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب بكوش**، منشورات الجديد، (د.ط) تونس، 1981م.

26. جيرار جينت: **مدخل إلى جامع النص** ، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر الدر البيضاء، ط2، المغرب، 1986م.

27. حبيب مونسي: **شعرية المشهد في الإبداع الأدبي**، دار الغرب للنشر والتوزيع،(د.ط) 2003م.

28. أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م.

29. حسن طبل: **الصورة البيانية في التراث البلاغي**، مكتبة الزهراء(د.ط)، القاهرة 1985م.

30. حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998م.

31. الحسن بن هانئ (أبو نواس: **الديوان)**، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 2001م.

32. الحسين بن منصور الحلاج: **الديوان**، صنعه وأصله كامل مصطفى الشيمي، دار آفاق عربية، ط2، بغداد، 1404هـ، 1984م.

33. حمدي الشيخ: **قضايا أدبية ومذاهب نقدية**، كلية الآداب، جامعة بنها، ط1 الإسكندرية 2007م.

34. أبو حيان التوحيدي: **الإشارات الإلهية**، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، (د.ط) بيروت، 1972م.

35. دهمان أحمد علي: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني "منهجا وتطبيقا"** منشورات وزارة الثقافة، ط2، دمشق، 2000م.

36. رابح بوحوش: **الأسلوبيات وتحليل الخطاب**، منشورات باجي مختار، (د.ط) عنابة 2006م.

37. ـــــ ـــــ: **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، دار العلوم للنشر والتوزيع،(د.ط)، عنابة، 1427هـ، 2006م.

38. رجاء عيد: **البحث الأسلوبي"معاصرة وتراث"**، منشأة المعارف(د.ط) مصر،1993م.

39. ـــــ ـــ: **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف،(د.ط) الإسكندرية (د.ت).

40. رفيق العجم: **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1994م.

41. سالم عبد الرازق المصري: **شعر التصوف في الأندلس**، دار المعرفة الجامعية،(د.ط) مصر، 2007م.

42. سعد مصلوح: **في النص الأدبي "دراسة إحصائية"**، النادي الأدبي،(د.ط)، جدة السعودية، 1990م.

43. سليمان العطار: **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، دار المعارف، ط1981،1م.

44. سليم بابا عمر وباني عميري: **اللسانيات العامة الميسرة**، دار أنوار(د.ط) الجزائر 1990م.

45. ابن سناء الملك: **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق جودة الركابي، دار الفكر ط3، دمشق، 1980م.

46. شكري عياد: **موسيقى الشعر العربي"مشروع دراسة علمية"**، دار المعرفة، ط1 جويلية 1967م.

47. شوقي ضيف: **في الحياة السياسية والاجتماعية، العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، ط2، القاهرة،(د.ت).

48. صالح بشرى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994م.

49. صالح بلعيد: **نظرية النظم**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر 2001م.

50. ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر(د.ت).

51. طه عبد الباقي سرور: **من أعلام التصوف الإسلامي**، مطبعة نهضة مصر،(د.ط) القاهرة، (د.ت).

52. عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، المركز المصري لتوزيع المطبوعات(د.ط)، القاهرة، 1988م.

53. ـــــ ـــــ ـــــ: **شعر عمر بن الفارض "دراسة في فن الشعر الصوفي"** دار الأندلس، ط1، بيروت، 1986م.

54. أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني: **عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية**، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2 الجزائر 1981م.

55. عبد الحق الكتاني: **المحب والمحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي**، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2006م.

56. عبد الرحمان بن خلدون: **المقدمة**، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث ط1 القاهرة، 2004م.

57. عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982م.

58. عبد العاطي كيوان: **التناص القرآني في شعر أمل دنقل**، مكتبة النهضة المصرية،(د.ط)، المنصورة، 1998م.

59. عبد العزيز عتيق: **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية،(د.ط) بيروت لبنان،(د.ت).

60. عبد القادر عبد الجليل: **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، 1422هـ، 2000م.

61. عبد القادر عيسى: **حقائق عن التصوف**، منشورات دار المعارف بحلب، ط19 حلب سوريا، 1431هـ، 2010م.

62. عبد القادر فيدوح: **الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د.ط) دمشق، 1992م.

63. عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي،(د.ط) القاهرة، مصر، (د.ت).

64. ـــــ ـــــ ـــــ ـــــ: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، علق عليه محمد رشيد رضا دار المعارف، ط3، بيروت، لبنان، 1422هـ، 2001م.

65. عبد الكريم اليافي: **التعبير الصوفي ومشكلته**، نشر جامعة دمشق(د.ط) 1402هـ 1982م.

66. عبد الله حمادي: **دراسات في الأدب المغربي القديم**، دار البعث، ط1، قسنطينة 1986م.

67. عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: **محاضرات في موسيقى الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1998م.

68. عبد المالك مرتاض: **التحليل السيميائي في الخطاب الشعري**، دار الكتاب العربي(د.ط) الجزائر، 2001م.

69. عبد المنعم الحفني: **الموسوعة الصوفية**، مكتبة المدبولي للطباعة والنشر، ط1 القاهرة، 2003م.

70. ـــــ ـــــ: **معجم مصطلحات الصوفية**، دار المسيرة، ط2، بيروت 1407هـ 1987م.

71. عبد الواحد علام: **اتجاهات نقد الشعر**، مكتبة الشباب،(د.ط) القاهرة،(د.ت).

72. عبد الوهاب الشعراني: **الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية**، تحقيق طه عبد الباقي سرور والسيد محمد الشافعي،المكتبة العلمية،(د.ط)، بيروت، (د.ت).

73. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل،(د.ط) بيروت،(د.ت)، ج1.

74. ـــــــــ ـــــــــ: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل (د.ط) بيروت، 1416هـ، 1996م، ج3.

75. عدنان علي الرضا النحوي: **الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام**، دار النحوي للنشر والتوزيع،(د.ط)،(د.ت)،1999م.

76. ابن عربي: **الفتوحات المكية**، ضبط وتحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية (د.ط) لبنان،(د.ت).

77. ـــــــــ: **فصوص الحكم**، تحقيق أبو العلا عفيف، دار الكتاب العربي، ط2 بيروت 1980م.

78. عز الدين إسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة(د.ط) بيروت، 1981م.

79. أبو العلا العفيفي: **التصوف "الثورة الروحية في الإسلام"**، دار المعارف، ط1 1963م.

80. علي أحمد سعيد(أدونيس): **الصوفية والسريالية**، دار الباقي، ط1، بيروت، لبنان 1992م.

81. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري "دراسة في أصولها وتطورها"**، دار الأندلس، ط3 ، 1981م.

82. أبو علي الحاتمي: **الرسالة الموضحة**، تحقيق محمد يوسف نجم،(د.ط)، بيروت 1965م.

83. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة في نقد الشعر وتمحيصه**، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط1، بيروت، 1424هـ، 2003م.

84. علي الخطيب: **اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي**، دار المعارف،(د.ط) القاهرة، 1404هـ.

85. عمر أوكان: **لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث**، إفريقيا الشرق،(د.ط)، الدار البيضاء، 1991م.

86. ابن الفارض: **الديوان**، دار صادر،(د.ط)، بيروت، (د.ت).

87. فايز الداية: **جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"**، دار الفكر المعاصر ط2، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996م.

88. فتح الله سليمان: **الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية "**، مكتبة الآداب،(د.ط) القاهرة، (د.ت).

89. فرحان بدري الحربي: **الأسلوبية في النقد العربي الحديث" دراسة في تحليل الخطاب"** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 1424هـ 2003م.
90. أبو الفضل جمال الدين بن منظور الإفريقي المصري: **لسان العرب**، دار صادر ط1 بيروت، 1410هـ، 1990م.
91. فضل حسن عباس: **البلاغة فنونها وأفنانها "علم البديع والبيان"**، دار الفرقان للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، الأردن، (د.ت).
92. فوزي سعد عيسى: **الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين**، دار المعرفة الجامعية،(د.ط)، الإسكندرية، 1990م.
93. قاسم الحسيني: **الشعر الأندلسي في القرن التاسع عشر "موضوعاته وخصائصه"** الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء، 1986م.
94. أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن: **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، تحقيق وإعداد معروف رزيق وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الخير للطباعة والنشر، ط1 بيروت لبنان، 1413هـ، 1993م.
95. قاسم مومني: **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر(د.ط) القاهرة، مصر، 1982م.
96. القاضي النعمان: **أبوفراس الحمداني "الموقف والتشكيل الجمالي**، دار الثقافة للنشر(د.ط)، القاهرة، مصر، (د.ت).
97. ابن قتيبة الدينوري: **تأويل مشكل القرآن**، نشر وتحقيق السيد أحمد صقر،(د.ط) القاهرة، 1984م.
98. قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية ط1، مصر، 1980م.
99. ابن كثير القرشي: **تفسير القرآن العظيم**، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1 بيروت 1966م، ج4.
100. كمال بشر: **علم اللغة العام، الأصوات العربية**، مكتبة الشباب(د.ط) القاهرة،(د.ت).

101. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: **كتاب البلغة في تاريخ أئمة اللغة** راجعه بركات يوسف عبود، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2001م.

102. محمد بن جرير الطبري: **جامع البيان في تفسير القرآن**،طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية،(د.ط)، الجزائر،1989م.

103. محمد حسن عبد الله: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، (د.ط)،(د.ت).

104. محمد زكي العشماوي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار الشروق ط1 القاهرة، 1414هـ، 1994م.

105. محمد صالح الضالع: **لسانيات اللغة الشعرية "دراسة في شعر بشار بن برد"** منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 1997م.

106. محمد عبد الرحمان مرحبا: **من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية "الموسوعة الفلسفية الشاملة**، عويدات للنشر والطباعة،(د.ط)، مج1 ، بيروت، لبنان 2000م.

107. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم: **معجم مصطلحات العروض والقافية**، دار البشير للنشر والتوزيع،(د.ط)، 1412هـ،1991م.

108. محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، دار الضياء، قصر الكتاب، ط5، الجزائر 1990م.

109. محمد علي الفاروقي التهانوي: **كشاف اصطلاح الفنون**، تحقيق لطفي عبد البديع الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1973م.

110. محمد بنعمارة: **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**، شركة النشر والتوزيع ط1 المغرب، 2001م.

111. محمد غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط) يناير2001م.

112. ــــــــ ــــــــ: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر،(د.ط) (د.ت).

113. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومراجعة السامرائي عبد الستار أحمد فراج بإشراف لجنة فنية من وزارة الإرشاد والأنباء، مطبعة حكومة الكويت،(د.ط)، ج3، 1386هـ، 1967م.

114. محمد مفتاح : **استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1985م.

115. محمد النويهي: **ثقافة النقاد**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة 1949م.

116. محمد الهادي الطرابلسي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، تونس، 1981م، مج20.

117. محمود بندق: **القطوف الدانية في العروض والقافية**، مكتبة زهراء الشرق(د.ط)،(د.ت).

118. محمود عكاشة: **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية"**، دار النشر للجامعات،(د.ط)، مصر، 1426هـ 2005م.

119. مختار حبار: **شعر أبي مدين التلمساني "الرؤيا والتشكيل"**، منشورات اتحاد دار الكتاب العربي،(د.ط)، دمشق، 2000م.

120. مصطفى حركات: **الصوتيات والفونولوجيا**، دار الآفاق،(د.ط)، الجزائر،(د.ت).

121. مصطفى السعدني: **البنيات الأسلوبية "دراسة في لغة الشعر العربي الحديث"** منشأة المعارف،(د.ط)، الإسكندرية، 1987م.

122. مصطفى قطب: **دراسة لغوية لصور التماسك النصي**، دار العلوم،(د.ط) 1417هـ 1996م.

123. مصطفى محمود: **رأيت الله**، دار العودة، ط2، بيروت، 1979م.

124. مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 1401هـ، 1981م.

125. منذر عياشي: **مقالات في الأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م.

126. موهوب مصطفاوي: **المثالية في الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية،(د.ط) الجزائر، 1982م.

127. نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط11، بيروت، لبنان أكتوبر 2000م.

128. أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي: **اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي** ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 1421هـ، 2001م.

129. نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومه (د.ط) الجزائر، 1997م ج1.

130. أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت 1981م، ج2.

131. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: **مفتاح العلوم**، مكتبة الحلي، ط2 القاهرة 1940م.

132. يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، دار الأندلس للطباعة، ط2، بيروت،(د.ت).

133. يوسف زيدان: **شعراء الصوفية المجهولين**، دار الجيل، ط2، بيروت، 1996م.

134. يوسف أبو العدوس: **البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة"**، الأهلية للنشر والتوزيع ط1 عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999م.

135. ـــــــــــ: **التشبيه والإستعارة**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1 عمان الأردن، 1427هـ، 2007م.

136. يوسف عطا الطريقي: **شعراء العرب، المغرب والأندلس**، الأهلية للنشر والتوزيع ط1 المملكة الأردنية، عمان، 2007م.

ثالثـــا- المجـــلات و الدوريـــات:

1. أحمد مطلوب: **الصورة الشعرية**، مجلة المجتمع العراقي، ج1، مج46، 1999م.
2. مالك المطلبي: **الزمن النحوي**، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والحضارة، العدد 40، بيروت، 1986.
3. سليمان العطار: **الأسلوبية علم التاريخ**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة مج1، العدد1981،2م
4. يحيى الأمير: **جديد كتاب "الرياض" الإنزياح من منظور أسلوبي**، جريدة الرياض الإلكترونية، العدد 12795، السنة39.
5. Http://www.alriyadh.com/contents/03/07/2003/mainpage/thkafa 6748.php

رابعا: المعاجم الأجنبية:

1. Dictionary of Oxford, Oxford university press,2000, printed in china, New edition
2. Dictionary: J.A.Cuddon, dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by clays, LTD, 1991..
3. Dictionnaire : Le petit Larousse compact, Le premier du siècle, Canada, Juillet2000,

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: جماليات التناص والبنية المعجمية

الفصل الثالث: المستوى التركيبي

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية